I 7516

SOCIETATEA DE ȘTIINȚE FILOLOGICE
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

LIMBĂ ȘI LITERATURĂ

20

BUCUREȘTI — 1969

LIMBĂ ȘI LITERATURĂ

20
1969

1950

0 JUI 2005

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

LIMBĂ ȘI LITERATURĂ

XX

I 7516

-- UEL 2014

SOCIETATEA DE ȘTIINȚE FILOLOGICE
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

LIMBĂ ȘI LITERATURĂ

XX

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

BUCUREȘTI — 1969

11.223

Comitetul de redacție

Acad. **Al. Graur** — **Al. Dima**, membru corespondent al Academiei

(redactori responsabili)

Emil Boldan

(redactor responsabil adjunct)

Boris Cazacu, membru corespondent al Academiei R. S. România, **Ion Coteanu** membru corespondent al Academiei R. S. România, **Mioara Avram, Mihai Bărbătescu, George Beldescu, Al. Bojin, C. Ciopraga** (Iași), **Ion Dumitrescu, Pompiliu Marcea, Emilia Șt. Milicescu** (Brașov), **George Munteanu, Ștefan Munteanu** (Timișoara), **Dumitru Păcurariu, Iosif Pervain** (Cluj), **Mihai Pop, Dan Simonescu, Romulus Tudoran** (Cluj), **Alexandrina Tutoveanu** (membri)

Mircea Anghelescu

(secretar de redacție)

SUMAR

TEORIE, CRITICĂ ŞI ISTORIE LITERARĂ

ADRIAN MARINO	Clasic	13
MIRCEA ANGHELESCU	Din istoria unui motiv poetic	35
P. URSACHE	T. Maiorescu despre rolul poeziei populare	39
CRINA DECUSARĂ	Iulia Hasdeu	51
EMIL MANU	V. Pârvan, scriitor şi filozof al culturii	59
AL. IFTIMIE	O publicaţie modernistă la Piatra-Neamţ: „Petrodava"	71
COSTINEL COSTIN	Periodice apărute la Tîrgu-Mureş (1918—1940)	79

LIMBĂ ŞI STIL

VIOREL HODIŞ	Subordonarea multiplă a propoziţiilor relative	93
AL. BOJIN	Unele consideraţii asupra metaforei argheziene	109
CONSTANTIN MILAŞ	Aliteraţia în poezia lui Coşbuc	131
GH. N. DRAGOMIRESCU	Despre unele noţiuni gramaticale şi nomenclatura lor	151
ANTONIA CONSTANTINESCU şi ILEANA LITTERA	Indici de predictabilitate în poezia lui I. Barbu	163

FOLCLOR

ANTON BALOTĂ	Funcţia socială a cîntecului bătrînesc	169

METODICĂ

ELENA GEORGESCU	Bibliografia lucrărilor de metodică a predării literaturii (1961—1967)	181

TEXTE ŞI DOCUMENTE

ATANASIE POPA	Un cărturar bihorean din sec. al XVII-lea : popa Pătru din Tinăud	193
DUMITRU VELCIU	Un diac din sec. al XVII-lea: Enache Grămăticul	199
NICOLAE ALBU	Cauzele interdicţiei *Istoriei pentru începutul românilor în Dachia* de P. Maior	209

GLOSE

Lingvistica matematică în Europa răsăriteană *(Sorin Stati)*; Ştiri noi despre „Courier de Moldavie" *(Ştefan T. Eşanu)*; Contribuţii la arborele genealogic al familiei Hasdeu *(George Sorescu)*. 217

CRONICĂ

Din activitatea filialelor şi subfilialelor S.S.F. (1967—1968). 225

SOMMAIRE

THÉORIE, CRITIQUE ET HISTOIRE LITTÉRAIRE

ADRIAN MARINO	Classique	13
MIRCEA ANGHELESCU	De l'historie d'un motif poétique	35
P. URSACHE	T. Maiorescu sur le rôle de la poésie populaire	39
CRINA DECUSARĂ	Iulia Hasdeu	51
EMIL MANU	V. Pârvan, écrivain et philosophe de la culture	59
AL. IFTIMIE	Une publication moderniste parue à Piatra-Neamţ: „Petrodava"	71
COSTINEL COSTIN	Périodiques parus à Tîrgu-Mureş (1918—1940)	79

LANGUE ET STYLE

VIOREL HODIŞ	Subordination multiple des propositions relatives	93
AL. BOJIN	Quelques considérations sur la metaphore chez Arghezi	109
CONSTANTIN MILAŞ	L'allitération dans la poésie de Coşbuc	131
GH. N. DRAGOMIRESCU	Sur quelques notions grammaticales et leur nomenclature	151
ANTONIA CONSTANTINESCU et ILEANA LITTERA	Indices de prédiction dans la poésie de I. Barbu	163

FOLKLORE

ANTON BALOTĂ	Fonction sociale de la chanson ancienne	169

MÉTHODIQUE

ELENA GEORGESCU	Bibliographie des travaux de méthodique dans l'enseignement de la littérature (1961—1967)	181

TEXTES ET DOCUMENTS

ATANASIE POPA	Un clerc de la région du Bihor du XVIIème siècle: le pope Pătru de Tinăud	193
DUMITRU VELCIU	Un diacre du XVIIème siècle: Enache Grămăticul	199
NICOLAE ALBU	Causes de l'interdiction de l'*Histoire pour les débuts des roumains en Dacie* de P. Maior	209

GLOSSES

La linguistique mathématique dans l'Europe orientale *(Sorin Stati)* ; Données nouvelles sur la „Courier de Moldavie" *(Ştefan T. Eşanu)* ; Contributions à l'arbre généalogique de la famille Hasdeu *(George Sorescu)*. 217

CHRONIQUE

De l'activité des filiales et sous-filiales de la S.S.F. (1967—1968) 225

CONTENTS

LITERARY THEORY, CRITICISM AND HISTORY

ADRIAN MARINO	Classic	13
MIRCEA ANGHELESCU	From the history of a poetical motif	35
P. URSACHE	T. Maiorescu on the role of folk poetry	39
CRINA DECUSARĂ	Iulia Hasdeu	51
EMIL MANU	V. Pârvan, a wrtiter and philosopher of culture	59
AL. IFTIMIE	„Petrodava" — a modernistic publication at Paitra Neamț	71
COSTINEL COSTIN	Periodicals issued in Tîrgu-Mureș (1918—1940)	79

LANGUAGE AND STYLE

VIOREL HODIȘ	The multiple subordination of the relative clauses	93
AL. BOJIN	Considerations on Arghezi's metaphor	109
CONSTANTIN MILAȘ	The alliteration in Coșbuc's poetry	131
GH. N. DRAGOMIRESCU	Certain grammatical concepts and their nomenclature	151
ANTONIA CONSTANTINESCU and ILEANA LITTERA	Predictability in I. Barbu's poetry	163

FOLKLORE

ANTON BALOTĂ	The social significance of the old folklore song	169

METHODOLOGY

ELENA GEORGESCU	Bibliography of the literature teaching methods (1961—1967)	181

TEXTS AND DOCUMENTS

ATANASIE POPA	The Pope Pătru of Tinăud — a XVIIth century scholar in the Bihor region	193
DUMITRU VELCIU	Enache Grămăticul — a XVIIth century copyst	199
NICOLAE ALBU	The reasons for interdicting the P. Maior's *Istoria pentru începutul românilor în Dachia*	209

NOTES

The Mathematic Linguistics in Eastern Europe *(Sorin Stati)*; New data on „Courier de Moldavie" *(Ștefan T. Eșanu)*; Contributions to the genealogical tree of the Hasdeu family *(George Sorescu)* 217

CHRONICLE

From the activities of the branches and subbranches of the Philological Society 1967—1968) 225

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ, ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

АДРИАН МАРИНО — Классическое 13
МИРЧА АНГЕЛЕСКУ — Из истории одого поэтического момива 35
П. УРСАКЕ — Т. Майореску о роли устной народной поэзии 39
КРИНА ДЕКУСАРЭ — Юлия Хашдеу 51
ЭМИЛЬ МАНУ — В. Пырван, писатель и философ культуры 59
Ал. ИФТИМИЕ — О модернистском журнале в городе Пятра-Нямц: «Петродава» 71
КОСТИНЕЛ КОСТИН — Периодические публикации в городе Тыргу-Муреш (1918 — 1940) 79

ЯЗЫК И СТИЛЬ

ВИОРЕЛ ХОДИШ — Сложное подчинение относительных придаточных предложений 93
АЛ. БОЖИН — Некоторые соображении о метафоре в поэзии Аргези 109
КОНСТАНТИН МИЛАШ — Алитерация в поэзии Кошбука 131
Г. Н. ДРАГОМИРЕСКУ — О некоторых грамматических категориях и об их номенклатуре 151
АНТОНЯ КОНСТАНТИНЕСКУ и ИЛЯНА ЛИТТЕРА — Показамели предвещания в поэзии И. Барбу 163

ФОЛЬКЛОР

АНТОН БАЛОТЭ — Социальная функция старинной песни 169

МЕТОДИКА

ЕЛЕНА ДЖОРДЖЕСКУ — Библиография работ по методике преподавания литературы (1961 — 1967) 181

ТЕКСТЫ И ДОКУМЕНТЫ

АТАНАСИЕ ПОПА — Бихорянский ученый XVII-го века: священник Пэтру из Тинэуда 193
ДУМИТРУ ВЕЛЧУ — Енаке Грэмэтикул — церковный писарь XVII-го века 199
НИКОЛАЕ АЛБУ — Причины запрета *Istoria pentru începutul românilor în Dachia* 209

ГЛОССЫ

Математический лингвистики в восточныи Европе (*Сорин Стати*); Новые данные о „Courier de Moldavie" *(Штефан Т. Ешану)*; Вклад в исследовании родословной семьи Хашдеу *(Т. Сореску)*. 217

ХРОНИКА

О деятельности филиал и отделений Общества филологических наук (1967 — 1968) 225

CLASIC *

ADRIAN MARINO

Numeroasele aproximaţii şi confuzii legate de variatele sensuri ale ideii de *clasic* provin din interferenţa a trei planuri bine distincte. Clasicul reprezintă, în acelaşi timp, un tip, un stil , pe scurt o *categorie* (I), o *doctrină* (II) şi o *structură estetică* (III). Disocierea notelor categoriale, teoretice şi structurale ale noţiunii de clasic devine, în felul acesta, strict necesară. Ideea de ordine şi claritate este inclusă, de altfel, în însăşi esenţa conceptului de clasic.

I. 1). Orice tipologie estetico-literară îşi află punctul de plecare într-un arhetip al conştiinţei, ca substrat al tuturor determinărilor stilistice şi structurale. Acest arhetip exprimă o experienţă primordială, o viziune originară specifică, un „model" supraindividual, „categorie abisală", eternă, ireductibilă, cu tendinţă antinomică faţă de categoriile opuse. În genere, fenomenele tipologice traduc polarităţile conştiinţei, antagonismele sale fundamentale, organice. De unde şi contradicţiile latente existente între diferitele „concepţii de viaţă", dincolo de orice condiţionări istorice, nu mai puţin active şi determinante la nivelul obiectiv al fenomenelor. Dar în spatele lor se constată, în orice împrejurare, un unghi constant şi specific de percepţie, un sistem de reacţii, relaţii şi idei, care ţin de substructura oricărui stil estetic. Se admite, în genere, ca fiind de esenţă „clasică" următoarele atitudini spirituale:

a) Predilecţia pentru aspectele universale şi permanente ale existenţei, urmată de o acuitate specială pentru tot ce reprezintă valoare absolută, abstractă, generală. Spiritul clasic are vocaţie eleată, statică, se complace în *ne varietur*, trăieşte într-un prezent etern. Edificat, instruit asupra existenţei, prin participare la spiritul universal, el aruncă priviri asupra actualităţii, cu o expresie a lui G. Călinescu (*Sensul clasicismului*, 1946), de o „deferentă indi-

* Dintr-un *Dicţionar de idei literare*, în pregătire. Facem această precizare pentru a lămuri metoda şi stilul de redactare ale acestui articol. Noţiunile de *clasicism* şi *clasicitate* formează în *Dicţionar* obiectul unor articole separate.

ferență". El contemplă prezentul „grecește", reținînd peste tot doar ideile, speţele, prototipii eterni.

b) Ridicarea la universal implică inițierea în raţiunea universală. Pentru spiritul clasic, existența și cosmosul devin realităţi inteligibile, descifrabile. Cunoașterea și înțelegerea devin posibile. Controlul raţional constituie metodica predilectă de investigaţie. Clasicul este prin definiţie raţional, impersonal, obiectiv. Spiritul clasic se caracterizează prin luciditate, cel romantic prin profunzime (Mme de Staël, *De l'Allemagne*, IV,1). Viziunea clasică oferă soluţii și definiţii raţionale, coerente, universal aplicabile. Clasicul păstrează și cultivă legătura dintre viaţă și cunoaștere, în timp ce romanticul rupe această legătură.

c) Raţionalizarea universului echivalează cu „geometrizarea" lui, cu mecanizarea și matematizarea relaţiilor universale și permanente. Cum s-a și afirmat, cultura clasică este o cultură de tip „geometric" (ordine, claritate, precizie, exactitate), izvorul definiţiei fiind cunoscuta distincţie a lui Pascal (*Pensées*, XXXI), între „spiritul de geometrie" și „spiritul de finețe": unul înaintează progresiv, prin etape raţionale, altul îmbrăţișează obiectul cunoașterii dintr-o privire. Primul pleacă de la principii și definiţii, al doilea de la intuiţii și nuanţe.

d) Geometricul fiind eleat, el promovează aspectele stabile, deci senine, pacifice, ale existenţei. Reluînd definiţia celebră a lui Nietzsche, din *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872), clasicul ar fi „apolinic, romanticul „dionisiac". Unul alungă impulsiunile brutale ale vieţii, cultivă calmul, visul perfecţiunii, celălalt se complace în frenezie și exuberanţă, beţie și instinct. Clasicul întrupează iluzia armoniei și unităţii, romanticul paroxismul ditirambului. Traducînd totul în termeni de „temperament" și „caracterologie", clasicul ar fi spiritul înțelept, temperat, moderat, liniștit, sănătos, normal, de „bun-simţ"; romanticul, spiritul eroic, frenetic, entuziast, excesiv, exclusivist, imaginativ, dinamic, agitat. Ingenioase și sugestive caracterizări de acest gen se pot găsi și la G. Călinescu: *Clasicism, romantism, baroc* (*Impresii asupra literaturii spaniole*, 1945). Distincţia dintre obiectiv și subiectiv ţine de esenţa locului comun și n-o mai dezvoltăm.

2). În planul estetic, acest antagonism se traduce printr-o dublă tendinţă de opoziţie și echilibrare, la toate stadiile și nivelurile de creaţie și de structurare ale operei literare. Privind foarte de sus, clasicul s-ar încadra în tipul creatorului obiectiv, de esenţă aristotelică, în timp ce romanticul își poate revendica o ascendenţă „inspirată", derivată din subiectivismul *Tratatului despre sublim*. O confesiune a lui Goethe, importantă, înregistrată de Eckermann (*Gespräche mit Goethe*, 21 martie 1830), explică începutul unei întregi dezbateri estetice moderne: „Termenul poeziei clasică și romantică, termen care circulă azi în toată lumea, dezlănţuind atîtea certuri și dezbinări... a pornit de la mine și de la Schiller. Mă călăuzeam, în poezie, după principiul procedeului obiectiv, neadmiţînd altul. Schiller, dimpotrivă, care proceda subiectiv, socotea metoda lui ca fiind singura corectă și, ca să se poată apăra, a scris studiul lui *Despre poezia naivă și cea sentimentală*, dovedindu-mi că eu în-

sumi, fără să vreau, sînt un romantic și că *Ifigenia* mea, prin amploarea sentimentului ei, nu e nici pe departe atît de clasică și în stil antic pe cît s-ar crede".

Confruntarea acestor două tendințe, asociate latențelor originare ale spiritului clasic și romantic, duce la o mișcare continuă de pendulare, spre unitate și diversitate, ordine și mișcare, concentrare și descătușare, comprimare și expansiune, împlinire și neîmplinire, fixitate și mobilitate, finit și infinit. Opera clasică tinde spre forme închise, liniare, plane, de „unitate multiplă", clară; cea barocă și romantică, spre forme deschise, picturale, cu reprezentări în profunzime, de efect unitar și ambiguu. Aceste tipologii stilistice au fost cultivate în special de estetica germană, în prelungirea lui Goethe, Schiller, frații Schlegel, Heine. Peste tot, același ritm binar al spiritului, în cadrul căruia clasicul și romanticul se înscriu ca două momente tipice, alternative. Definițiile, ulterioare, ale lui H. Wölfflin, din *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915), Fr. Strich („Vollendung" și „Unendlichkeit", *Deutsche Klassik und Romantik*, 1928), Karl Jöel („Bindung und Lösung") etc. analizează aceeași realitate estetică dual, derivată din două moduri ireductibile de a vedea și reprezenta lumea și arta.

3). Prezența acestui conflict se face simțită în interiorul oricărei opere literare, care-i dă pentru fiecare caz în parte — și aici apare una din notele esențiale ale spiritului clasic — o soluție de *conciliere* și *echilibru*, prin reducere la *sinteză* și *unitate*. Clasicul tinde la anihilarea antagonismelor, are vocația „compromisului", a integrării contradicțiilor. Realizarea clasică se ridică, în orice împrejurare, pe un fond de opoziție interioară, dualitate sau duplicitate. Ori de cîte ori surprindem tendința împăcării extremelor, a armonizării excelor, a înlocuirii divergențelor, prin formule „tranzacționale", spre o linie mediană, în jurul căreia polaritatea aspiră să devină identitate, avem de-a face cu un impuls specific clasic.

Toate confesiunile cunoscute (Pascal, Goethe, B. Constant etc.) care vorbesc de existența a „două suflete" opuse, în conflict interior, latent sau declarat, trădează o nostalgie de esență clasică. De „reconcilierea" lui Apollon cu Dionysos vorbea și Nietzsche. Ea corespunde necesității de unitate a spiritului, desăvîrșită în nevoia de unitate a operei. Acest principiu, care în formulările sale curente, banale, pune de acord eul și lumea, trupul și sufletul (iar în interiorul său facultățile opuse: rațiunea și sentimentul, inteligența și fantezia, spiritul critic și aspirațiile contemplative etc.), stă la baza unei duble și eterne sinteze „clasice": organică, stilistică, întrupată în *operă*, și teoretică, exprimată într-un *corp de doctrină*. Și una și alta suferă, dar și transcend determinările istorice, prin semnificație, valabilitate și permanență universală.

„Clasicismul — precizează și E.Lovinescu (*Clasicismul*, „Vremea", 661, 1942) — nu e nici o noțiune gramaticală, cronologică, de istorie literară sau de formulă estetică, ci o noțiune de perfecție și de echilibru în sînul oricărei formule".

4). Realizarea sintezei clasice — altă notă de bază a conceptului — se face totdeauna în sensul *dominării*, *disciplinării*, *restricției* tendințelor divergente. Actul clasic este un act de totalizare, prin subordonare și organi-

zare strictă a părților centrifuge. El implică în mod obligatoriu coordonarea, supunerea la „regula jocului", încadrarea într-un sistem, într-o structură. Spiritul clasic absoarbe și reduce la tăcere elementele care vor să i se sustragă. Înțeles bine, structuralismul actual — întrucît redescoperă ideea și necesitatea sistemului, a formei închise, organice, a totalității și interdependenței — constituie o doctrină de esență neoclasică. Principiul intern al spiritului clasic este rigoarea, prescripția, inhibiția, eliminarea spontaneității și arbitrarului, imobilizarea devenirii, înlăturarea divergenței. Clasicul conciliază în mod dialectic libertatea și necesitatea. Sau, cu vorbele lui Paul Valéry din *Fragment d'un Descartes* (1925): „Un spirit în întregime *legat* va fi un spirit infinit *liber*". Libertatea creatoare maximă naște din rigoarea maximă. Spiritul clasic își afirmă vocația prin dominarea virtuților contrare, prin gruparea lor armonică, solidară, realizată la capătul unei creșteri spirituale. În *Idealul clasic al omului* (1934), Tudor Vianu a atins toate aceste puncte, de altfel destul de curente.

5). Produs al unei necesare constrîngeri, spiritul clasic exprimă, în orice împrejurare, o formulă de *echilibru în tensiune*. Calmul său apolinic este doar aparent. Impasibilitatea sa ascunde o victorie scump plătită, obținută mai totdeauna la limită. Concilierea clasică impune sacrificii, amputări dureroase, soluții dramatice. Dominarea contrastelor transmite clasicului un fundal cvasitragic. Controlul rațional vine să reprime un profund zbucium interior, disimulat în forme impecabile. Seninătatea apolinică absoarbe durerea patosului dionisiac. Peste pasiune — ideea, peste freamătul muzical — plasticitatea. De aceea, opera clasică pare a fi în același timp rece și arzătoare, o *coincidentia oppositorum* în ritm și imagini. Toate acestea, bineînțeles, au fost strălucit intuite de Nietzsche, a cărui viziune despre antichitatea elină este diametral opusă Eladei lui Winckelmann, măreață și liniștită. Filologia modernă a corectat radical această idealizare (C. Balmuș, *Fost-au grecii senini?* „Viața românească", 1, 1938). Același fundal „tragic" de suferință transfigurată, în tensiune, a fost pus în lumină prin cercetări recente și în cuprinsul marelui secol al XVII-lea, de reputație clasică prin excelență (Pierre Chaunu, *La civilisation de l'Europe classique*, 1966). Deci, și în astfel de împrejurări, erudiția confirmă analiza tipologică și stilistică. Spiritul clasic nu numai că nu exclude, dar și implică „excesele" (deznădejdea, tristețea, mistica, elementele dionisiace, frenetice, obscure). Cu condiția să le subordoneze legii sale ordonatoare, imperative.

6). Mecanismul creației închide același dualism fundamental. Producerea operei de artă implică două momente genetice complementare, obligatorii, întrunite într-o unitate indisolubilă: unul eruptiv, pasional, practic; altul material sintetic, formal. Din conjugarea acestor energii opuse se naște expresivitatea operei perfecte. Deci, în mod legitim, acestor momente universale, imanente creației, ar trebui să li se recunoască, în primul rînd, atributul de *romantic* și *clasic*. Ceea ce B. Croce și face (*Conversazioni critiche*, III, 1932, cf. și articolul nostru *Croce și clasicismul*, „Națiunea". 343, 1947), trăgînd toate concluziile: elementul clasic și romantic se dovedește activ în orice literatură, în orice

epocă, la orice artist. El este creator numai în măsura în care domină această antiteză. Motiv pentru care devine dificilă clasificarea, încadrarea riguroasă într-o tipologie (*Letture di poeti...*, 1950). *Romantic* ar fi deci „fondul", „materia" poeziei; *clasică*, „forma", nu mai puțin eternă, orice operă literară fiind în același timp, în mod necesar, și „clasică", și „romantică". Teorie numai în aparență paradoxală, de altfel nu fără serioase anticipări, la Goethe, teoretician al dublei condiționări emoționale și formale a artei („Den Gehalt in deinem Busen/ Und die Form in deinem Geist") și, implicit, al „constrîngerii" creatoare („În der Beschränkung zeigt sich erst der Meister", *Natur und Kunst*); la Fr. Schlegel, care recunoaște oricărei poezii un element romatic; la Fr. Nietzsche, pentru care dionisiacul și apolinicul reprezintă „două instincte estetice complementare ", conciliate în transfigurare și simbol. Ba, într-o revistă romantică franceză, apare încă în 1818 formula estetică-cheie: „Romantic prin substanță, clasic prin formă!".

Reformularea întregii definiții a spiritului clasic are meritul să elimine compartimentările rigide, didactice, arbitrare, infirmate de obiectivitatea faptelor. Clasificarea convențională face loc realității estetice universale, produs al disciplinării („clasice") și al spontaneității („romantice"), al „meseriei", „măiestriei" (Paul Valéry folosește ambele noțiuni: *la maîtrise* și *le métier*), respectiv al dezordinii lipsite de control a imaginației. Momentul clasic absoarbe și domină momentul romantic, a cărui necesitate prealabilă este recunoscută: („Orice clasicism implică un romantism anterior " (*Variété*, II, 1930). Cînd opera ajunge stăpînă pe sine însăși, ea atinge stadiul clasic: „Un romantic care și-a învățat arta devine un clasic " (*Tel Quel*, I, 1941). Propoziții identice despre valoarea estetică, fundamental clasică, a dominării de sine, tradusă prin „triumful ordinii și măsurii asupra romantismului interior", prin supunerea unei „revolte", pot fi întîlnite și la André Gide. Una din formulele sale a devenit notorie: „Opera clasică nu va fi puternică și frumoasă decît pe măsura romantismului său îmblînzit" (*romantisme dompté*, *Incidences*, 1924). „Formă clasică din metal romantic", definiția lui Ramon Fernandez (*De l'esprit classique*, *N.R. F.*, 1, 1929) poate fi de asemenea amintită. Circulația acestor idei se verifică într-o sferă largă a esteticii și mai ales a criticii literare moderne.

Dincolo de aceste distincții de esență, antiteza *clasic-romantic* devine cu atît mai artificială, cu cît chiar spiritele care au descoperit-o n-au conceput-o niciodată decît sub forma unei dualități și sinteze organice. Vorbind despre partea a doua din *Faust*, Goethe mărturisește lui Eckermann (*Gespräche ...*, 16 decembrie 1829): „... Ai să vezi că, pretutindeni în aceste acte introductive, întîlnești laolaltă cînd acordurile clasice, cînd cele romantice urcînd mereu împreună întocmai ca pe o clină de deal, pînă ce ajung sus la *Elena*, unde ambele forme poetice ies limpede la iveală, desfășurîndu-se și cumpănindu-se oarecum". „Principalul e să știi cum să te slujești de formele acestea și să realizezi ceva frumos". Schiller, la fel, reconciliază în cele din urmă poezia „naivă" și „sentimentală": „Natura ne face egali unul cu altul, arta ne împarte și ne separă, idealul ne reîntoarce îndărăt la unitate" (*Über naive und sentimentalische Dich-*

tung, 1795—1796). Și pentru Nietzsche idealul rămîne tot unitatea, realizabilă, după opinia sa, numai în tragedie, genul clasic prin excelență.

Mai întîi prin traduceri, apoi prin dezvoltări proprii, la noi se adoptă același punct de vedere. Reluînd pe La Harpe, în *Vorbire asupra poeziei epice și de bunătatea poemii lui Telemah* (introducere la *Întîmplările lui Telemah, fiul lui Ulysse*, de Fénelon, 1831), Gr. Pleșoianu știa că „închipuirea" trebuie „să cerce un fel de strîmtoare și de entuziasm, pe cînd duhul cel liniștit, în împărăția sa, o oprește și o întoarce încotro voiește el". Gr. Alexandrescu întîi se „aprinde", „apoi îi vine cugetarea" (*Epistolă D. I. V.*, 1837). O colaborare între „simțăminte" și „artă" cere și Macedonski (*Opera lui A. M.*, p. 619—620). Printre eseiști și esteticieni moderni, M. Ralea — în spiritul Croce — Valéry — Gide — vede în elementul clasic un factor de inhibiție, refulare și sublimare a pornirilor emoționale: „Un liric conținut, ca toți clasicii" (*Scrieri din trecut*, I, 1957). Clasicismul introduce principiul său de organizare și disciplinare (*Clasicism, Valori*, 1935): „Clasicismul este o vîrstă estetică. El marchează momentul în care, după lungi căutări, artistul s-a găsit pe sine. Astfel există un moment clasic chiar în opera oricărui romantic, romantismul nefiind nici el altceva decît tot o etate artistică, aceea a căutării, a sforțării, a dezechilibrului revoluționar în epoca de tranziție creatoare".

7). Sinteza clasică fiind din toate aceste cauze un produs eminamente dialectic, prin cristalizare de contradicții și răzvrătiri interioare chemate energic la ordine, ea nu poate da naștere decît la opere inevitabil „ambigue", cu structură latent divergentă. Iată de ce, pentru a ne exprima cît mai simplu cu putință, opere pur și integral clasice nu există, după cum nu există nici opere pur și integral romantice. Realitatea estetică, în timp și spațiu, pune în lumină doar fenomene de osmoză și interferență, organizări literare mixte, cu momente de predominanță într-un sens sau altul. În orice operă literară, elementele stilistice clasice și romantice coexistă în dozaje variabile. Cum s-a și arătat nu o dată (de către G. Călinescu, *Clasicism, romantism, baroc* etc.), *clasic* și *romantic* reprezintă două tipuri ideale, inexistente în stare pură, amestecate fenomenal, plan în care dau naștere unei mari varietăți de forme „corupte" și „mixturi".

Clasicul, respectiv romanticul, reprezintă o *categorie abstractă, ideală, utopică*, de determinare pur stilistică, structurală. Definiția sa nu este posibilă decît teoretic, prin abstractizare. Experiența istorică recunoaște, în orice epocă, simbioză și eclectism, colaborare și alternanță. Perpetuarea formelor și ideilor clasice în plin romantism și abundența elementelor romantice de-a lungul întregii istorii literare a clasicismului constituie realități pe deplin demonstrate. Sappho, Ovidiu au fost interpretați în sens net romantic. O anchetă minuțioasă, precum aceea a lui Pierre Moreau, *Le classicisme des romantiques* (1932), se dovedește, în cuprinsul literaturii franceze, mai mult decît concludentă. Este evidența însăși, ca și în poezia marilor romantici români Eminescu și Macedonski, la care se fac simțite puternice aspirații clasice, nu o dată precis mărturisite și chiar teoretizate.

8). Permanența și universalitatea alternanței *clasic-romantic*, intervenția sa hotărîtoare în actul creației, inexistența tipurilor clasice și romantice pure — fenomene cu răsfrîngeri directe în planul realităților literare istorice — toate duc la redefinirea antinomiilor stilistice tradiționale, exprimate în mod curent sub forma unui adevărat manicheism estetic: *clasic-baroc*, *clasic-romantic*. Ritmul hegelian: artă simbolică, artă clasică, artă romantică, rezultat din modificarea succesivă a raportului dintre idee și formă (cu predominanța formei în „simbolism", echilibrat în clasicism, manifest ideologic în romantism), poate fi aplicat prin analogie evoluției tuturor stilurilor: inițial arhaice, în căutarea unui echilibru, apoi clasice, în faza lor de plenitudine, ordine și teoretizare, urmate de corupție baroc-manieristă, cînd formele își pierd echilibrul, proporția și disciplina, în favoarea tensiunii și a libertății.

a) *Clasic-baroc*. În această perspectivă, adevărata opoziție, verificată de altfel și istoric, se desfășoară nu între spiritul clasic și romantic, ci, în primul rînd, între spiritul clasic și baroc. Clasicismul francez al secolului al XVII-lea se naște din barocul secolului anterior, dezagregat în barocul (de diferite forme) secolului al XVIII-lea. Pe un fond baroc, de conflicte, dezechilibrare și antagonisme interioare, spiritul clasic își introduce, pentru o perioadă de altfel scurtă, ordinea sa disciplinară. Apoi conștiința clasică intră în depresiune și, în cele din urmă, în criză. Normele încep să producă repulsie, să pară insuportabile, excesive. Conservarea lor cu orice preț dă naștere academismului, în timp ce părăsirea lor produce fenomenul baroc, născut din tensiune și exprimînd tensiune, efecte de contrast (mișcare-repaus, lumină-umbră, mase-spațiu etc.), urmate de proliferarea și eliberarea formelor. Așadar, realitatea permanentă a convulsiei interioare și exterioare aparține barocului, doar intermitent contrazisă și înfrîntă de echilibrul clasic. În orice caz, permanența fondului dramatic de tensiune, ca fundal al oricăror creații, consolidează o dată mai mult definiția clasicului și barocului ca două categorii eterne, complementare, supracronologice (cf. Victor L. Tapié, *Baroque et Classique*, 1957).

b) *Clasic-romantic*. Aceleași observații, în esență, și despre opoziția tradițională, banalizată, dintre clasic și romantic. Este distincția cea mai răspîndită, dar și cea mai aproximativă, întrucît, în formulările sale curente, ea pleacă mai totdeauna de la criterii extraliterare: psihologice, etice, filozofice, istorice, geografice, rasiale, chiar „sanitare". Amintim pe cele mai celebre: „Eu numesc clasic tot ce e sănătos, și romantic ceea ce e bolnav" (*Gespräche mit Goethe*, 2 aprilie 1829); antiteza dintre păgînism și creștinism, latini și germani, antichitate și evul mediu, transplantare și originalitate, nord și sud, la Mme de Staël: *De la poésie classique et de la poésie romantique* (*De l'Allemagne*, II, ch. XI, 1813); *„poesia de'morti, poesia de'vivi"*, la Giovanni Berchet (cf. René Wellek, *A history of modern criticism*, II, p. 416) etc. Se poate chiar spune că antiteza curentă clasic-romantic exprimă totalitatea determinărilor extra-estetice ale tipologiei care ne preocupă.

Cînd este bine gîndită, ea duce, ca și în cazul alternativei *clasic-baroc*, la recunoașterea aceleiași antiteze organice, dinamice, cu forme complexe de trecere de la un tip la altul și cu tendința alternanțelor și a ștergerii distinc-

țiilor dintre compartimente. Clasicul aspiră și se convertește progresiv în romantic, prin regăsirea ingenuității originare și acte de invenție. Romanticul își redescoperă periodic substratul clasic, prin tipologie și aderare la principii estetice tradiționale. De unde numeroase formule de împăcare, fuziune, completare, urmate de disjuncții și polemici, continuate prin noi concilieri, în serie infinită. Căci din cei doi termeni fundamentali impuși de polaritatea spiritului nimeni nu poate ieși. Cum spune și revista „La Minerve française", în 1818, „nu există literatură modernă care să nu fie, într-o măsură diferită, un amestec de clasic și romantic". În aceeași perioadă sînt observate „frumuseți clasice printre romantici" și, invers, se fac simțite puternice persistențe teoretice clasice (la Senancour de pildă); apar rupturi violente, conciliate imprevizibil, prin forme de tranziție și teorii eclectice. O linie netă de demarcație este foarte greu de stabilit. Gherea la noi a observat, s-ar zice primul, imposibilitatea încadrării riguroase a celor două tipuri (*Ceva despre clasicism și romantism*, 1889).

II. Asupra *esteticii clasice*, înțeleasă ca expresie a spiritului clasic în estetică, sînt de făcut aceleași precizări simple și esențiale: există o estetică clasică eternă, categorială, și una tranzitorie, circumscrisă în timp; una pură, absolută, alta eclectică și relativă. Corp scris de doctrină integral clasică și integral romantică nu există. Interferența își face simțită și aici prezența obligatorie. Totuși, prin abstractizarea, sistematizarea și clarificarea teoretizărilor existente, se pot izola un număr de principii esențiale:

1). *Universalitatea*. Impulsul fundamental al clasicului în artă (ca peste tot, de altfel) merge spre universal, etern și permanent valabil, spre *a priori*, general și comun. Întemeiat el însuși pe o predispoziție universală a conștiinței, spiritul clasic în artă și estetică aspiră la adevăruri morale, pasiuni, situații și tipuri eterne, la un limbaj estetic universal, inteligibil întregii umanități, dincolo de determinările de timp și spațiu. Creatorul clasic, precum Racine (în prefața la *Iphigénie*), vrea să aducă în scenă „aceleași lucrări care au smuls lacrimi Greciei de altădată"; moralistul clasic, precum La Bruyère (în *Les Caractères*), știe că „totul a fost spus". Lui nu-i mai rămîne decît să verifice, să exemplifice, să combine inefabil datele și elementele eterne, cunoscute, unanim acceptate. „Poezia — scria Chapelain, unul dintre teoreticienii clasicismului francez — cultivă particularul prin raportare la universal. Sub întîmplările lui Ulysse și ale lui Polyphem, văd ceea ce este logic să se întîmple, în general, tuturor celor care vor face aceleași acțiuni". Un *Discurs* din 1783, ca al lui Rivarol, *Sur l'universalité de la langue française*, exprimă aceeași aspirație profund clasică. Orice artă supratemporală, supraindividuală, supraaccidentală este prin definiție clasică, indiferent de coordonatele sale istorice.

De unde postularea unor calități estetice elementare, derivate toate din același principiu. Universalul este inteligibil. Deci arta clasică va tinde să fie înțeleasă de întreaga colectivitate. În care scop ea cultivă calități corespunzătoare: claritate, obiectivitate, impersonalitate, simplicitate. Stilul clasic va fi individual și al tuturor. Natura va fi redusă la forțe, esențe și tipuri universale. Expresia va tinde spre „banal", exemplar și antiindividual. Originalitatea va rezulta la limită din „combinații infinite", inflexiuni personale și vari-

ațiuni inefabile pe aceeași temă. „Nimic nou sub soare", iată o maximă profund clasică.

2). *Frumosul ideal.* În planul viziunii estetice, universalitatea inspiră o mare nostalgie pentru frumosul ideal, absolut, independent de timp și loc, de calitatea variabilă a fenomenelor artistice, de schimbările gustului și ale modei. Frumosul clasic este prin definiție invariabil, incoruptibil, inalienabil, *l'immuable beau* al lui Perrault. Proiecție a unui „model" interior (raportabil, după împrejurări, la *ideea* platonică, la *forma internă* a lui Plotin, la *spiritul absolut* al lui Hegel), frumosul clasic procedează prin selecția, generalizarea și înfrumusețarea datelor realității. El are la bază, cum arată Winckelmann, o „alegere a părților frumoase de detaliu și reunirea lor într-o unitate" (*Geschichte der Kunst des Altertums*, IV, 2,1764). El combină din „douăzeci de frumuseți" particulare, cum spune A. Chénier, „frumusețea însăși" (*L'Invention*). Iar cînd imită, frumosul clasic se preocupă exclusiv de „la belle nature", prin corectare și supunere la exigențele artei. El cultivă iluzia aparenței frumoase, în locul realității inestetice.

Opoziția dintre spirit și natură, încheiată prin învingerea și supunerea naturii, purificarea materiei ca expresie a conținutului spiritual al omenescului, pe scurt transfigurarea, acestea sînt atitudini estetice tipic clasice. Clasicul visează frumosul, idealizîndu-l în sensul perfecțiunii solare, spirituale, radioase, calme, apolinice. Din care cauză, calofilia (în sensul bun al cuvîntului) nu poate fi niciodată „decadentă", ci eminamente clasică. Estetismul reprezintă, la fel, un fenomen de esență clasică. Doctrina frumosului clasic ideal și-a găsit la Hegel, în estetica modernă (de unde, de altfel, și derivă), o strălucită formulare și sistematizare (*Vorlesungen über die Aesthetik*, II, 1 , cap. II). Într-o formă mai puțin stringentă și metafizică, teoria frumosului ideal circulă de-a lungul întregului clasicism european, îndeosebi francez. De aici trece, prin izvoare nu specifice, mai întîi la Heliade-Rădulescu, care știa, o dată cu Maiorescu, că „arta tinde către un ideal prin creațiuni" (*Curs întreg de poezie generală*, 1870). *Condiția ideală a poeziei*, din 1867, este un text de inspirație și factură integral clasică. Unele anticipări („idealul ... cea mai înaltă expresiune a frumosului") se pot întîlni și la Radu Ionescu, în *Principiile criticii* (1861).

3). *Tipicul.* Sub aparențe, forme, fenomene, spiritul clasic întrevede ideea, esența, speța, respectiv clasa, categoria, schema universală. Clasicul arată indiferență pentru efemer, accesoriu, accidental, anecdotic. El teoretizează și cultivă categorialul, prototipul, elementarul exemplar. Mentalitatea sa este tipologică. Tehnica sa, parafraza, caracterologia, tipizarea. Umanitatea se reduce la specimene generale, rezumate într-un singur prototip: *homo generalis*, omul abstract, universal, arhetip, model concentrat, chiar dacă particularizabil, al caracterului uman în genere. Natura este informă, indistinctă, omogenă; omul — desprins din natură — se ridică, prin clasicism, la universalitatea sa normală, medie, canonică.

În mod analog, orice cultivare, întoarcere sau regăsire a elementelor tipic e universale, elementare, în artă și cultură, constituie acte de esență clasică.

Evadarea, depășirea, absorbirea specificului național, în sinteze literare tipice, reprezintă o acțiune clasică. La fel, orice redescoperire a „arhetipurilor", a primitivismului schematizat, nu amorf și pitoresc (atitudine romantică!), este clasică. Folclorul, prin formele sale tipice, fixe, rituale, ancestrale, constituie „clasicismul popoarelor" (G. Călinescu, *Sensul clasicismului*, 1946). Primul și cel mai adînc clasicism românesc este, desigur, al poeziei și artei populare (Vladimir Streinu, *Sensul clasicismului*, „Luceafărul", nr. 34, 1966). Abstractul, schematismul, geometricul, decorativul, fie că aparțin artei primitive, fie moderne, participă la aceeași clasicitate fundamentală (Marcel Raymond, *Esprit classique et esprit primitiviste*, „Revue internationale de philosophie", 1, 1958). Avangarda însăși, în măsura în care reînvie scheme mentale permanente, este clasică. Eugen Ionescu a văzut bine: „Sînt pentru clasicism, acesta este *avangarda*. Descoperirea arhetipurilor uitate, imuabile, reînnoite prin expresie: orice adevărat creator este clasic . . . Arhetipul este totdeauna tînăr". *(Notes et contre-notes*, 1966).

4). *Adevărul*. În mod necesar, criteriul unic al adevărului devine universalitatea. Adevărul aparține tipului, categoriei, nu individului. Sub viața și dezordinea aparențelor, spiritul clasic descoperă realitatea obiectivă a adevărului profund, imanent, universal, al esențelor autentice, eterne. *Le vrai* al lui Boileau (*Ep. IX*, 1675), al teoreticienilor clasicismului francez, acesta este. Reale sînt tipurile, nu fenomenele. Ceea ce înlătură posibilitatea apariției unei arte „realiste" în sens modern. Veridicul clasic ține de esență, nu de aparență. Natura clasică propusă spre „imitare" este produsul tipizării, al idealizării, nu al „copiei" conforme. Ne aflăm în prezența naturii universale, a ideii de natură, a naturii general umane, nu fizice. Clasicii n-au „sentimentul naturii" (atitudine tipic romantică), întrucît ei observă natura morală, nu peisajul. Clasicul înclină spre artificialitate, romanticul spre naturism. „Noi concepem clasicismul și romantismul ca două soluții posibile ale dramei dintre artă și natură. În cea dintîi, arta e biruitoare, în cea de-a doua natura" (G. Călinescu, *Scriitori străini*, 1967). A nu părăsi natura „un pas", cum sfătuiește La Fontaine, înseamnă a-i studia aspectele universal umane, în forme obiectiv-impersonale. În acest mod, spiritul clasic determină apariția unei literaturi de cunoaștere.

Conceptele tipice de „natură" și „firea lucrurilor" apar, în sens estetic, încă la Bariț, în *Scriitori clasici* („Foaie pentru minte, inimă și literatură", 16, 1838), și mai ales la Heliade-Rădulescu, nu fără oscilări evidente între adevărul universal (clasic) și particular, al culorii locale (romantic). Un text din 1836 recomandă: „A alege din viața omenească niște împrejurări comune prin care sujetul să se poată aplica la tot omul, în tot locul, și în tot veacul... este va să zică a cunoaște natura, asta va să zică că într-o scriere sau icoană domnește adevărul" (D. Popovici, *Ideologia literară a lui I. Heliade-Rădulescu*, 1935, p. 47—48, 69, 75). Și pentru Macedonski, a fi „natural" este sinonim cu a fi „clasic" *(Opera lui A. M.*, p. 599). Se înțelege că și Maiorescu profesează aceeași concepție despre adevăr în artă.

5). *Raţiunea.* O doctrină întemeiată pe universalitate şi adevăr nu poate să nu recunoască în raţiune instrumentul fundamental de cunoaştere şi creaţie. Spiritul clasic echivalează cu legea raţiunii în toate domeniile, în estetică în primul rînd. Principiile clasice au, fără excepţie, baze sau implicaţii raţionale. Facultăţile se supun raţiunii. Omul clasic îşi domină voinţa fixînd-o, cum spune Faret *(L'Honnête homme,* 1749), în „centrul raţiunii". De bună seamă că raţiunea subordonează şi imaginaţia. Pellisson o afirmă în mod expres (René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France,* 1927, p. 119). Întrucît la francezi inteligenţa comandă instinctul, acest popor, după André Gide *(Incidences),* ar întrupa în mod exemplar idealul clasic. Mai mult, clasici n-ar fi decît francezii. În mod analog, s-a putut vorbi la noi, de către M. Ralea *(Scrieri din trecut,* I, 1957), pînă şi despre „clasicismul" lui . . . G. Topîrceanu: inteligent, raţional, nesentimental, ironic etc.

Raţiunea asigură unitatea logică a operei literare, coeficientul său necesar de verosimil şi inteligibil. A fi „verosimil" — articol esenţial al esteticii clasice — înseamnă a satisface necesitatea logică, a nu irita exigenţele raţiunii, chiar dacă istoria sau experienţa ar atesta un adevăr insolit sau haotic. Înţelese bine, faimoasele reglementări ale doctrinei clasice („legi", „unităţi") nu sînt altceva decît condiţii ale inteligibilităţii estetice. Goethe a observat-o demult *(Gespräche . . . ,* 24 februarie 1825). Plăcerea estetică, în clasicism, constă în a înţelege, a da satisfacţie inteligenţei prin raţionalitatea literaturii. Oricînd şi oriunde întîlnim proteste împotriva absurdităţii, obscurităţii literare, avem de-a face cu profesiuni de credinţă „clasice". Confesiunea lui Sainte-Beuve este tipică *(Mes poisons):* „Sînt clasic în sensul că un grad oarecare de iraţional, de nebunie, de ridicol sau de prost gust îmi ajunge ca o carte să-mi pară pentru totdeauna ratată şi să-mi cadă din mîini, chiar dacă ar avea părţi foarte remarcabile, pline de spirit şi de talent".

Primul nostru „raţionalist" în estetică este, firește, tot Heliade-Rădulescu (D. Popovici, *op. cit.,* p. 52).

6). *Bun-simţ* şi *gust.* Transformată în principiu şi comandament estetic, raţiunea devine „bun-simţ" şi „gust", noţiuni aproape sinonime în clasicism: „Noi credem cu toţii — scria Bussy-Rabutin — că bunul-simţ, raţiunea şi spiritul ales *(le bon esprit)* sînt unul şi acelaşi lucru" (René Bray, *op. cit.,* p. 114—115). „Între bunul-simţ şi bunul-gust este deosebirea de la cauză la efect" (La Bruyère). A avea „bun-gust" înseamnă a recunoaşte un număr de criterii raţionale, a respecta recomandările judicioase, logice şi unanim acceptabile ale „bunului-simţ". De unde şi vocaţia normativă a clasicismului: în ordinea creaţiei tradusă prin supunerea „genului" (inspiraţiei, fanteziei etc.) constrîngerii raţionale; în sfera contemplaţiei şi a gustului public, prin recunoaşterea superiorităţii absolute a verdictului social. Gustul şi bunul-simţ temperează şi ratifică: „Gustul este bunul-simţ al geniului" (Chateaubriand), „Gustul este raţiunea geniului" (V. Hugo), fiind în acelaşi timp „ceea ce place la toată lumea", cum precizează *Les Sentiments de l'Académie française sur le Cid* (1637—1638). Opinia comună raţională se numeşte „bun-gust".

În felul acesta reapare, încă o dată, principiul fundamental al spiritului clasic: echilibrul, realizarea sintezei, eliminarea exagerărilor, refuzul particularităților neîncadrabile normei universale. Aplicată operei literare, legea bunului-simț și a bunului-gust duce la promovarea calităților estetice *medii*: puritate, ordine, măsură, moderație, discreție, fugă de eroare, de stridență, de contradicție. Totul corect, curat, „cuminte". Cînd nu intervine marea personalitate artistică, gustul clasic produce, prin însăși esența sa, scriitori de dimensiuni „medii", cu înclinații spre conformism, rutină și academism. Pe scurt, *scriitori minori, classiques en diminutif*, cum le spune Sainte-Beuve.

7). *Disciplina creației.* Estetică prin excelență rațională, doctrina clasică depreciază imaginația, în favoarea logicii, ordinii, disciplinei, spiritului critic, supunerii la norme. Procesul creației este văzut ca un exercițiu al rațiunii constructoare: „În scrierile noastre nu trebuie să existe prea multă imaginație... Ideile noastre trebuie să fie produsul bunului-simț și al dreptei rațiuni, un efect al judecății noastre" (La Bruyère). Fantezie, sensibilitate, genialitate, acestea sînt facultăți fie necunoscute, fie suspecte, deci criticabile. Factorul rațional, metodic, triumfă asupra spontaneității. Creația devine — tot La Bruyère o spune — o „meserie", opera urmînd a fi montată ca o „pendulă", după „maxima inviolabilă" — adaugă alții — a „măsurii și rațiunii" (René Bray, *op. cit.*, p. 117). Poetul devine un *homo faber*, un expert, care aplică în spirit riguros condițiile obiective ale artei, deduse rațional, pe bază experimentală. Leonardo da Vinci, L. B. Alberti inaugurează, în Renaștere, această metodă eminamente clasică, întemeiată pe luciditate, studiu și constrîngere creatoare, prin temperarea și reprimarea tendințelor „geniale" și frenetice. Creatorul clasic nu este un „genialoid", ci un *artifex*, un artizan superior, pe deplin stăpîn pe uneltele și procedeele sale.

Imperativul rațiunii *(Aimez donc la raison...*, Boileau, *Art poétique*, I, 37) constituie în clasicism o direcție, o economie de forțe și o tehnică. Idealul fiind adevărul, bunul-simț, bunul-gust, nimic mai rațional, mai legitim și, în același timp, mai eficient decît a recunoaște și cultiva toate aceste principii. A nu „imita" autorii exemplari devine absurd; a nu subordona și corecta fantezia — o eroare; a nu urma „legile" scoase din studiul operelor și textelor eminente, verificate, „clasice" — o imprudență gravă. Acțiunea reflectată se substituie, în felul acesta, pe toate planurile acțiunii spontane, irațională, imprevizibile. Este o poziție pe care poezia „modernă", prin Edgar Poe, Mallarmé, Paul Valéry, o va redescoperi, teoretiza și impune cu strălucire. Clasicismul vechi sau nou afirmă valoarea voinței creatoare a disciplinării inspirației, a supunerii la rigorile imanente ale structurii literare, a înfrîngerii rezistenței formelor rebele, a constrîngerii care eliberează, a educației estetice fecunde. Căci, cum s-a mai spus, te naști romantic. Dar nu devii clasic decît prin deprinderea disciplinei și a cultivării în sensul propriu al cuvîntului (Paul Valéry, *Littérature, Tel Quel*, I, 1941).

III. *Structura operei literare clasice* relevă, cu unele nuanțe, aceleași caractere stilistice și teoretice, întemeiate pe idealitate estetică, esențializare, obiectivitate, echilibru, omogenitate, stabilitate, normativitate.

1). *Tip și temă dată.* Expresie a unei viziuni categoriale, invariabile, opera clasică tinde în mod organic spre *prototip*, *tropi*, eroi și situații originare, elementare, esențiale, fapte de repetiție și imitație. Ceea ce produce, în „conținut": revenire continuă la fixitate, abstract, scheme, date obiectiv clasificabile; în „formă": orientare spre liniar, geometric (orizontal, vertical, simetric), static, convențional, conservatorism formal (genuri, spețe, reguli, forme consacrate). Spiritul clasic are predilecție pentru genurile literare care pot exprima în mod direct generalitatea adevărului, eternul uman, marile principii ale existenței: tragedia, caracterele, portretul moral, dialogul, corespondența, aforismul, satira, epistola, „arta poetică", „tratatul".

2). *Simplitatea.* Adevărul, esența, naturalul sînt totdeauna „simple", exprimate cu maximă economie de mijloace. Linia esențială, elegantă, precisă este prin definiție clasică. Abundența, surplusul, încărcatul, complicația, excesul stilistic și al dimensiunilor sînt anticlasice. Elinii iubeau „frumosul cu simplitate" (Tucidide, II, 40). „Fiți simpli fără artă" (adică fără artificiu, bombastic, superfluități, exagerări inutile), sfătuia și Boileau *(Art poétique*, I, 100). „Simplicitatea place fără căutări și contrafaceri", „fără fard" *(Ep. IX)*. Este conciziunea și rafinamentul marii arte, străină de compozit, ornamente inutile, afectare, prețios, baroc, rococo. Macedonski, care avea nostalgia unor „vremuri clasice de simple", știa că „simplitatea" este „secretul clasicilor". Era ușor de descoperit, dar mie mi-a trebuit evoluțiunea unei vieți". *(Opera lui A. M.*, p. 599—600). Caz tipic de reîntoarcere la primordial, originar, elementar, gest prin excelență clasic. „Simplitatea în artă — spunea și Brîncuși — este o complexitate rezolvată".

3). *Claritatea.* Conturul simplu, liniar, precis, nu poate fi decît clar, limpede, ușor inteligibil. Semnificația operei clasice va fi deci bine distinctă, ferită de ambiguitate, de imprecizie, de nuanțe confuze. Regimul său, imagistic vorbind, nu poate fi decît luminozitatea solară. Chiar atunci cînd tolerează zone obscure, fragmente enigmatice, complicații de detaliu, opera clasică dezvăluie claritate de ansamblu, o deplină determinare și formulare a conținutului. Absolută, cînd forma este precisă, exhaustiv prezentată, exprimată sau numai relativă, claritatea clasică alungă în orice ipoteză fantasticul, viziunea tulbure, obscuritatea, misteriosul, simbolicul enigmatic. Se înțelege, arta clasică evită sugestia, inefabilul, ermeticul. Astfel de revendicări și recomandări se fac auzite mereu, la noi în special la Tudor Vianu, adept al stilului concis, reținut, precis *(Jurnal*, 1961). În genere, istoria clasicismului se confundă cu istoria teoriei și practicii clarității, cum a demonstrat-o pentru literatura franceză Daniel Mornet *(Histoire de la clarté française*, 1929). Arta clasică n-are semnificații străine de ea. Regimul său este *asimbolia*, claritatea univocă a sensului și semnificației. Dimpotrivă, abuzul de ambiguitate, cultul acestei idei, foarte accentuat azi, este semn de epocă funciar neclasică.

4). *Unitatea.* Sinteză, într-un cadru formal precis delimitat, opera clasică nu poate fi decît unitară, solidară cu ea însăși, structurată organic, într-o totalitate închisă. Fragmentul este subordonat întregului, detaliul integrat

sistemului. Estetica literară clasică este plină de asemenea anticipări „structuraliste", abundente încă din secolul al XVIII-lea, cînd formula „unitate în varietate", „pluralitate în unitate" se răspîndește. Spiritul clasic nu neagă multiplicitatea și varietatea, pe care tinde doar să le domine, subordonînd diversificarea părților unificării centralizate.

Efectele convergenței interioare definesc unele dintre cele mai specifice note ale operei de tip clasic: *ordinea* și *coerența*, „frumusețea ordinii — cum spune și Malebranche — fiind mai seducătoare (*aimable*) decît toate frumusețile sensibile "; *echilibrul* și *armonia* între energia creatoare și posibilitățile de expresie („un just raport între gîndire și expresie", precizează, în 1700, Cavalerul de Méré), între „fond" și „formă" , distincție hegeliană „clasică", între emoție și cuvînt, scopuri și mijloace, rafinament și sublim etc. Interpretarea operei de artă în sensul unui „microcosm", „cosmoid", „cristal" este, la fel, eminamente clasică. Gh. Bariț, Heliade-Rădulescu aveau unele din aceste reprezentări ale clasicismului; *simetria* și *proporția*, vechi principii și canoane clasice, teoretizate încă din antichitate („raport de convenienţă", „număr de aur", „justă măsură" etc.) derivate din aceeași necesitate fundamentală de ordonare și organizare clasică. Istoria acestor idei poate fi urmărită în mod neîntrerupt și din abundență pînă în epoca actuală, cu recomandări peste tot identice sau similare: rugă de „incongruități" și „extravaganțe", eliminarea stridențelor și a hipertrofiei, *ordre et beauté*, precum la Baudelaire, *tectonica* și *forma închisă* a structuraliștilor, *logica frumosului* etc. Gr. Pleșoianu, traducătorul lui La Harpte, V.A. Ureche, în *De clasicism, romantism și realism* (1865), mai înainte, firește, Bariț („o proporție harmonică a tuturor părților") introduc aceste principii, extrem de răspîndite — cele mai vaste locuri comune ale esteticii clasice — , și în publicistica noastră. Esteticienii noștri organologi (Tudor Vianu, Liviu Rusu) le acordă de asemenea întreaga lor adeziune.

5). *Perfecțiunea.* Acordul lucrării cu idealul său, a execuției cu proiectul artistic, realizarea deplină a unității sub toate formele conferă operei clasice atributul perfecțiunii, idee nu mai puțin tradițională, consubstanțială esteticii clasice din toate epocile. De origine aristotelică, ea cunoaște un moment de mare intensitate în secolele „clasice", XVII și XVIII, pentru a o regăsi și în toate formulele estetice moderne preocupate de disciplina creației, la Paul Valéry de pildă. Chapelain, Boileau, La Bruyère folosesc frecvent conceptul „perfecțiunii", în sensul deplinei reușite estetice, a integrării exemplare, în care nu mai poți scoate și adăuga nimic, soluționarea optimă a unei probleme artistice. Armonia dintre scopuri și mijloace, dintre „fond" și „formă", ca la Hegel, face ca „în sens mai general, orice operă de artă desăvîrșită să fie numită clasică, indiferent ce caracter ar avea ea în sine, simbolic sau romantic" (Secț. II, Intr.). Aceeași accepție la Croce, pentru care „clasic" devine sinonim cu „excelent", „perfect", moment al deplinei fuziuni a materiei pasionale cu forma frumoasă, atribut esențial al oricărei opere de artă, indiferent de stil, timp, loc (*Conversazioni critiche*, III, *Letture di poeti*...

etc.). Orice reușită artistică se numește clasică. Cine încearcă „este romantic". Cine izbutește, indiferent cum și în ce direcție, devine „clasic".

La drept vorbind, astfel de principii circulă la noi încă din faza eroică a esteticii literare, cînd Bariț — în 1838! — știa că „orice lucru scris sau artistic desăvîrșit", „frumusețea desăvîrșită" se numește clasică. Și Heliade -Rădulescu scria că orice operă care întrunește condițiile artei („cîte se cer de artă pînă la cele mai mici amănunte") este „în adevăr clasică" (*Curs întreg de poezie generală*, II, 1870). Asimilarea artei cu perfecțiunea se constată și la Macedonski (*Opera lui A. M.*, p. 600). E. Lovinescu, Șerban Cioculescu, dintre critici, stau pe aceeași poziție. Inclusiv, firește, Tudor Vianu. Ca peste tot, de altfel, dăm numai cîteva scurte indicații.

6). *Maturitatea*. Produs al împlinirii, perfecțiunea este semnul maturității. Cum spune și La Bruyère, opera clasică atinge „un punct de perfecțiune și așa zicînd de maturitate". Ideea circulă în clasicismul teoretic, întărită și de observația că perfecțiunea în artă devine posibilă numai la un anume stadiu de dezvoltare al culturii, limbii, tehnicii literare. Plenitudinea sa aparține vîrstei, experienței, clarificării interioare complete. Maturitatea este faza finală a unui proces evolutiv, un punct de ajungere, nu de pornire, un fruct copt în condiții optime. Hegel însuși trebuia să redescopere conceptul de „maturitate" clasică, reîntîlnit printre moderni și la T. S. Eliot, cu precizări întemeiate, nu însă și originale (*What is a clasic*, 1945). Dar nu este nevoie să mergem atît de departe, de vreme ce și E. Lovinescu arată că în realitate clasicul este „o noțiune mobilă ce se aplică oricărei formule de artă, ajunsă la maturitate, adică la suprema sa expresie de echilibru între formă și fond" (*Istoria literaturii române contemporane*, I, 1926).

7). *Monumentalitatea*. Unitatea clasică simplă și perfectă imprimă operei un aspect monumental, nu atît în accepția arhitectonică a cuvîntului, cît a construcției spirituale care impune prin grandoarea liniilor simple, pure, calme, puternice. „Un punct de soliditate și de maturitate", scria și Boileau (*Réflexions sur Longin*, VII). Prin emulație evidentă cu arta greacă, definită de Winckelmann ca „simplitate nobilă și măreție liniștită", întreg clasicismul european are nostalgia seninătății magnifice, a marilor acorduri, a măsurii în grandoare, a viziunilor solemne și echilibrate. „Noblețe", „măreție", „calm imperturbabil", „satisfacție spirituală", acestea sînt note ale artei clasice recunoscute și de Hegel, imposibil de asimilat în afara deplinei adeziuni la spiritul și principiile clasice. Monumentalitatea irupe, trebuie trăită, ea nu se impune. În acest sens, teoretizarea monumentalității în creație a fost făcută, la noi, de fapt, numai de G. Călinescu, din păcate în contratimp istoric, cu ecouri puține, explicabile. Unul, recent, la Eugen Simion: *Faza monumentalului* (*Orientări în literatura contemporană*, 1965). O încercare de teoretizare a categoriei „monumentalului" cu referire la roman poate fi socotită ca ratată (Ion Ianoși, *Romanul monumental și secolul XX*, 1963). Dintr-o altă perspectivă, ideea, totuși, reapare. În jurul ei, și articolul nostru *Spiritul monumental* (*Cronică*, 25, 1968).

8). Concluzia ar fi aceasta: în formulările trecute în revistă, notele structurii literare clasice se confundă cu definiția operei de artă în genere. Categoriile structurii clasice sînt universale, imanente artei. Orice operă literară, în măsura în care atinge stadiul realizării artistice, are calități „clasice", adică: participă într-un fel sau altul la teme și tipuri date, permanente și universale, reflectă o anume „simplitate" și „claritate", se constituie într-o unitate, atinge perfecțiunea, maturitatea, sugerează monumentalitatea. De la acest nivel, desigur, diferențierile tradiționale (pe genuri, curente, epoci etc.) își pierd valabilitatea, făcînd loc distincției fundamentale dintre artă (cu caracterele amintite) și non-artă. Esteticienii „științifici" continuă să dezbată problema. Este însă un fapt că scriitorii noștri, teoreticieni empirici, de formație clasică, au intuit că așa stau lucrurile. Pentru Gh. Bariț, arta este „frumusețea simplă, tact de a-și ținea în ochi scopul ce-l avea, o măsură proporțională, o harmonie, o soliditate plastică și o desăvîrșire formală". Heliade, la fel, vorbește de mărime, eleganță, noblețe, energie, armonie etc. La fel Macedonski: naturalețe, simplitate, simetrie, armonie, perfecțiune.

Unanim răspîndită rămîne totuși credința că arta modernă contrazice în mod radical toate aceste atribute, ceea ce n-ar împiedica-o să fie nu mai puțin „artă". Avangarda de orice speță ar constitui negarea absolută a spiritului, teoriei și structurii clasice. Am încercat să corectăm această teză, mult prea excesivă, în *Avangarda literară* („Iașul literar", nr. 7 și 8, 1967) și *Avangarda și tradiția* („Contemporanul", nr. 45, 1966) .O problemă rămîne deschisă.

IV. Poate supraviețui spiritul clasic? Pot fi încă acceptate principiile clasice? Poate rezista structura clasică presiunilor moderne?

1). Răspunsul este: fără îndoială. Cu condiția ca energiile eterne și universale care stau la baza clasicității să ducă la constituirea unui *clasicism deschis*, liber, dinamic, Rămînînd în permanență el însuși , spiritul clasic urmează să-și dilate toate principiile constitutive, să-și lărgească sfera, să realizeze noi forme de echilibru, sinteză, unitate și disciplinare a forțelor divergente, să descopere noi forme de simplitate, claritate, unitate, perfecțiune, maturitate, monumentalitate. Schema raporturilor clasice să se păstreze și, în același timp, să coopteze și să asimileze totalitatea elementelor moderne, care se impun cu necesitate artei. Structura clasică va rămîne în felul acesta intactă, în raporturile sale interioare abstracte, și totodată profund modificată, liberalizată în conținutul său concret, sensibil. Este de altfel de observat, proces explicabil și dialectic, că toate elementele doctrinei și structurii clasice au, într-adevăr, proprietatea să se deschidă spre noi configurări și definiții, fenomen de largă verificare istorică. Un singur exemplu: principiul adevărului și al lui *mimesis*, lărgit în direcția verosimilului, posibilului și apoi — prin subiectivizare și psihologizare — integrat sferei fanteziei, oniricului, autenticității de orice speță. „Adevăr" în artă a ajuns să însemne *azi* practic aproximativ orice. Și același lucru se produce cu orice alt principiu clasic, cîmp larg deschis semanticii istorice. Clasicism deschis — aceasta înseamnă: principii esențiale tot mai suple, în formulări tot mai elastice. De la un nivel solid, bine verificat, des-

chideri și experiențe cît de îndrăznețe. Ne asigurăm în felul acesta o bază de pornire și un start eficace, un criteriu de verificare și un port de refugiu, de repliere. Nu este nici prudență, nici comoditate, ci economie superioară a spiritului, o metodă infailibilă de înaintare.

2). Dacă spiritul clasic rămîne viabil prin continuă elasticizare și readaptare, în aceeași măsură el moare prin destrămare și anchilozare. Ceea ce-l pîndește este fie eroziunea internă, fie imobilizarea și închistarea. Și într-un caz și în altul intervine o rupere de echilibru, o formă de disoluție a sintezei clasice. Opera clasică moare, în primul rînd, prin revolta propriei sale unități. Cînd echilibrul său interior este distrus, cînd principiul interior coagulant se atrofiază, spiritul clasic a dispărut.

a) Fenomenul se produce, în unele cazuri, prin revoltă necontrolată a elementului „romantic", a subiectivității, care nu mai acceptă nici un fel de restricție, de unde apariția unor conflicte insolubile, tragice, producătoare de devastare și sfîșiere (Hegel a intuit acest caz); în altele, în urma intervenției unui firesc proces de evoluție. Arta clasică se dizolvă progresiv în baroc și romantism, printr-un fel de „lege" hegeliană a stilurilor, bine urmărită de Wölfflin. Dar, dincolo de orice filozofie ciclică, există o tradiție eternă a inovației, care se opune tradiției, nu mai puțin eterne, a imobilizării în forme fixe, date, canonice; ori de cîte ori se produce un act de invenție, echilibrul clasic se află potențial în primejdie. La orizont a apărut primejdia eroziunii, corupției, care poate fi resorbită, reintegrată într-o sinteză superioară sau, dimpotrivă, sustrasă controlului clasic.

b) Fenomenul invers este acela al excesivei formalizări și al stereotipizării. În genere vorbind, structura clasică este pîndită de excesul calităților sale. O operă prea unitară, prea perfectă sfîrșește prin a se nega pe sine. Echilibrul interior în tensiune a murit, s-a atrofiat. El a sleit o zonă a soluțiilor posibile, după care nu mai urmează decît imitația, repetiția, retorica, academismul. Formei vii i se substituie forma dată, canonică. A prelua doar formele și a părăsi spiritul constituie cea mai gravă abatere de la spiritul clasic, care armonizează organic două planuri contradictorii. Clasicismul golit de raționalism devine un nonsens sau o formă goală. După cum la fel de sterilizantă este și mișcarea contrară, spre teoretizare și dogmatizare. Cînd arhetipul devine stereotip, cînd clișeul și pontiful iau locul unității vii, organice, spiritul clasic a murit. Obosind ea însăși, opera clasică începe la rîndul său să obosească, să sufoce, să producă saturație. În felul acesta se deschide drum *clasicismului*.

V. În afara acestor accepții, cele mai legitime și pe deplin integrabile unui sistem coerent de explicații, spiritul clasic primește și un număr de *definiții tradiționale* (înregistrate mai mult sau mai puțin exact în toate dicționarele curente), despre care nu s-ar putea spune că ar fi toate cu desăvîrșire perimate. Unele își păstrează și azi valabilitatea parțială, în măsura în care anticipă sau exprimă, fie și fragmentar sau imperfect, o notă esențială a *clasicității*. Altele nu depășesc interesul documentar și istoric, de înregistrat ca atare:

1). Sînt recunoscuți drept *clasici* toți scriitorii vechi, antici , în special greco-latini. Sinonimul devine curent începînd din secolul al XVII-lea, consolidat și răspîndit în special prin cunoscuta *Querelle des anciens et des modernes* (cf. și articolul nostru: *Clasic și modern*, „Iașul literar", nr. 6,1968). Regăsit și în perioada romantică (Mme de Staël, *De l'Allemagne*, II, 11 ; Manzoni, *Lettera sul romanticismo*), el este primit și azi pe scară largă, contribuind în bună măsură la fixarea istorică a conceptului. În aceeași accepție (alături de altele), el apare la Bariț, la Heliade-Rădulescu, în primele dicționare franceze-române. Și pentru Ion Pillat *Sufletul clasic în poezia română* constă din reminiscențe și împrumuturi din literatura antică greco-latină (*Tradiție și literatură*, 1943).

2). Prin reluarea ideii de ierarhie și valoare, sînt *clasici* toți scriitorii *importanți, fundamentali, superiori, de prim ordin*, din toate literaturile, indiferent de epocă, gen, stil. Clasicii sînt scriitorii ce aparțin „primei clase", noțiune apărută încă în antichitate, prin analogie cu diviziunea cetățenilor în clase cenzitare. Constituția lui Servius Tullius împărțea, la Roma, pe cetățeni în cinci clase după avere. Cicero folosește în sens metaforic această expresie: Democrit face parte din cea dintîi categorie, în timp ce stoicii aparțin clasei a cincea (*Ac.*, II, 73). Prima aplicare directă la literatură se întîlnește la Aulus Gellius, cu referință la „cohorta poeților și oratorilor vechi, adică vreun scriitor de rangul întîi (*classicus*) și de viță bună (*assiduus*), iar nu proletar (*proletarius*)". Prin extensiune: ales, distins, „bogat", valoros (*Noctes Atticae*, XIX, 8, 15, și VI, 13, 1—3). În Renaștere, acest sens figurat devine principal, substituit noțiunii de perfect, excelent, suprem, cu care începe să se confunde: „La lecture des bons et classiques poètes français" (Sébillo, *Art poétique*, I, IV, 1548). Un denominator literar comun încă lipsește, instaurîndu-se doar criteriul celui mai bun în genul său, al mărimii și al valorii. Și în această accepție noțiunea de *clasic* circulă pînă azi, fixată în *Enciclopedia* franceză din 1757, în Dicționarul Academiei franceze (1835), în toate dicționarele și enciclopediile curente.

Nuanța cea mai apropiată de spiritul, principiile și structura clasică determină depășirea categoriilor tradiționale de epocă și curent literar. Încă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, Rivarol dă această definiție: „Se numesc cărți clasice operele care fac gloria fiecărei națiuni și care alcătuiesc biblioteca genului uman". Tot ce este eminent, excelent devine, așadar, clasic. Pentru Hugo, Lamartine este un „clasic printre romantici" (cf. Pierre Moreau, *op. cit.*, p. 6, 151). În mod analog, I. Voinescu II va fi la noi primul, s-ar zice, care susține, în legătură cu Byron, Lamartine, Hugo, că „în romantismul lor sînt clasici și de tot clasici", singura lor „regulă" fiind aceea de „a plăcea" (*Cugetări asupra teatrului*, „Gazeta Teatrului Național", nr. 5—6 , 1836). Sainte-Beuve dă o și mai mare greutate *clasicului*, înțeles ca valoare universală, unanim acceptabilă: „Scriitor de valoare și de marcă, un scriitor care contează, *qui a du bien au soleil*, și care nu este confundat cu mulțimea proletarilor". Parafrazarea lui Aulus Gellius este evidentă (*Qu'est-ce qu'un classique?*, 1850, *Causeries du lundi*, III). Lista sa începe cu Homer și se termină, simbolic, cu Vauvenargues. Marile colecții editoriale (*Les Classiques français du Moyen Âge*

Harvard Classics, Clasicii români etc.) folosesc în același înțeles estetic extensiv noțiunea de clasic.

Ea este curentă și în critica noastră estetică: „Marele scriitor se revelă în ultimă analiză un clasic" (G. Călinescu, *Sensul clasicismului*, 1946), scriitor de valoare exemplară (Vl. Streinu, *Clasicii noștri*, 1943, *Clasic și modern*, Luceafărul, nr. 30, 1966 etc.), valoare literară de prim plan (Pompiliu Constantinescu, *Ce este clasic român?*, „Luceafărul", nr. 13, 1966) etc.

3). Întrucît exprimă o valoare, scriitorul clasic rezistă, suportă verificarea timpului, „place", dă satisfacții estetice permanente. Se numește deci clasic orice autor care *durează, înfruntă istoria*. Asemenea vinului , care devine mai bun pe măsură ce se învechește (Horațiu, *Ep.*, II, 1), scriitorul „care durează un secol nu poate avea defecte" (Pope, *Imitation of Horace — The first epistle of the second Book of Horace*, V, 55). Garanția valorii este oferită de ratificarea succesivă a generațiilor, de consensul în timp al spiritelor avizate competente, pseudouniversalitate de ordin statistic. Dicționarul Academiei franceze (1835) acceptă și el, firește, „proba timpului". Ea este inclusă în numeroase alte definiții estetice, la Taine de pildă (*Philosophie de l'art*, V, ch. II, III), sub forma „caractere profunde și durabile".

În critica noastră, mai ales G.Călinescu îmbrățișează această definiție: „Mod de a crea durabil și esențial", „mod de a construi trainic " (*Sensul clasicismului*, 1946). Scriitorii care au conștiința supraviețuirii, a gloriei eterne, a posterității prin operă monumentală, începînd cu Horațiu: *Exegi monumentum aere perenius* (*O*, III, 30), cultivă instinctiv același ,,clasicism" al rezistenței la eroziune, la banalizare, la uitare.

Înterpretată mecanic, nuanța devine abuzivă, restrictivă, dogmatică, deoarece nu în toate împrejurările „vechi", perpetuat în timp, este sinonim cu „excelent" sau „perfect". În orice împrejurare hotărîtor rămîne doar criteriul selectiv al valorii. Antichitatea, numai prin ea însăși, nu constituie un atribut estetic. Este o prejudecată a aștepta sute de ani pentru a ne pronunța asupra valorilor moderne reale. Este o eroare a nu studia scriitorii actuali numai fiindcă nu sînt încă „antici" (Leopardi, *Zibaldone*, 16 ottobre 1821).

4). Vechimea, perfecțiunea, verificarea atrag renumele scriitorului, a cărui valoare va fi recunoscută și clasată ca atare. Se numește deci clasic orice scriitor cu *autoritate*, care se bucură de consacrare unanimă și de admirație constantă, nediscutată. Clasicul se impune conștiinței literare prin dublul prestigiu al valorii proprii, intrinsece, și al reputației sociale, consolidată istoric. În consecință, Dicționarul Academiei franceze (1694) reține că scriitorul clasic este un „autor vechi, foarte consimțit și care face autoritate în materia pe care o tratează". Definiție extensivă, aplicabilă oricăror domenii de creație și cercetare, azi *classique du jazz*, de exemplu. În felul acesta, clasic devine orice autor popular, ilustru, a cărui operă este răspîndită (Grimm, 1757, cf. Pierre Moreau, *op. cit.*, p.5), cu „faimă stabilă și universală" (Leopardi, *Zibaldone*, I, 380, 2), consacrat de admirația publică, acceptat în mod obișnuit (*coutumier*), cu „renume" (Sainte-Beuve, *op. cit.*, passim). Trebuie arătat, în același timp, că „autoritatea" clasicului reprezintă în egală sau bună măsură o va-

loare de convenție și de circulație. Deci relativă, acceptată în afara definițiilor strict stilistice, estetice etc. În acest mod, toți romanticii celebri sînt implicit „clasici".

5). Autorul vechi, de valoare, cu prestigiu, devine în mod inevitabil obiect de studiu, în școli, în *clase*, în care înțeles ideea de clasic începe a fi folosită încă din secolul al VI-lea. Sînt clasici toți scriitorii de clasă superioară, citiți în clase, „la îndemîna claselor" (G. Călinescu, *op. cit.*), sens utilitarist, tenace pînă azi, prin forța lucrurilor. Asimilarea planului didactic cu cel literar se consolidează, în special în clasicismul francez, cînd Furetière arată lămurit: „Clasicul desemnează pe autorii citiți în clase, în școli, sau care fac mare autoritate " (*Dictionnaire universel*, 1690, cf. Victor L. Tapié, *op. cit.*, p. 26). În secolul XVIII. Fréron contestă semnificația pedagogică a scriitorului clasic, în spiritul *Querelle*-ei dintre antici și moderni. Dar *Enciclopedia* confirmă pe „autorii care sînt explicați în clase", accepție îngustă, evident nu însă și inexactă . De altfel, în ediția din 1779, definiția se lărgește prin cooptarea unor importante note estetice și stilistice: gust, rațiune, soliditate. Dimensiunea didactic-clasică a literaturii face parte din mecanismul universal al culturii și al transmiterii sale.

6). Opera verificată, admisă ca obiect de studiu, se impune ca *model*, are o valoare exemplară. Clasici vor fi toți scriitorii care se conformează modelelor antice sau recunoscute ulterior drept „clasice". Deci imitații și imitatori și, prin extensiune, autorii care se apropie sau au afinități cu clasicii. Apoi, de la recunoașterea obiectivă a unei stări de fapt se trece la o judecată de valoare. clasic devenind orice scriitor ce merită a fi urmat, imitat, reluat, într-un fel sau altul, inclusiv autorii „romantici". Adeziunea este întărită și de un argument pragmatic: imitarea valorilor încercate exclude riscul aventurii estetice, economisește forțele creatoare. A nu inventa, ci a crea în interiorul unor structuri date, stă chiar în logica spiritului clasic. Dicționarul Academiei franceze va consacra, prin urmare, încă din secolul XVII, și această notă: „Clasic, care figurează în rîndul celor mai considerabili autori și care merită să fie luat drept model".

Mentalitatea canonică se dovedește atît de proprie și de organică spiritului clasic, încît liste de scriitori model, de uz predominant didactic, apar încă în antichitate, în perioada elenistică, apoi în evul mediu, începînd din secolul al IX-lea. Se constituie în felul acesta un adevărat „canon" literar, analog celui religios, compus din autori păgîni și creștini, selecționați exclusiv după criteriul de pe acum „clasic" al consacrării , al autorității recunoscute (Ernst Robert Curtius, *La littérature européene et le Moyen Âge latin*, ch. XIV, 3—5, 1956). Procedeul face parte integrantă din tradiția literară europeană, care descoperă și aplică în mod frecvent noțiunea de „modèle", „canonical", „standard work" (Dryden: „*The exact standard of good writing*). Listele-tip de autori, atît de des întîlnite sub diferite forme și în epoca noastră (André Gidee: *Les dix romans français que..., Incidences*, 1924 etc.), anchetele de presă, tot felul de „palmaresuri" literare traduc în esență aceeași orientare.

Primejdia evidentă este dogmatizarea, manierismul, retorica. Din stimabile, recomandabile, modelele devin obligatorii, imperative. Ele fixează literaturii „legi", „reguli" severe. Obiectul admirației devine normativ: „Am înțeles în sfîrșit, domnilor — declară Fénelon într-un discurs la Academia franceză în 1693 —, că *trebuie să scriem* (s.n.) așa cum Rafael, Carrache și Poussin au pictat". Tendința se va accentua cu atît mai mult cu cît idealul clasic, atacat de romantism, trebuia să se apere. Expresia tipică a acestei reacții o formează definiția ediției din 1835 a Dicționarului Academiei franceze, unde se vorbește despre „conformitatea cu legile stricte ale artei". Ideea se transmite întregii critici europene, lui Sainte-Beuve în primul rînd: „toți autorii care scriu corect, clar, conform regulilor artei". La Brunetière, cu atît mai mult, clasicii dau „lecții sau exemple" (*Classiques et romantiques, Etudes critiques...*, III). Acest tic de gîndire, chiar dacă în expresii figurate, răsare și sub ochii noștri, sub formă de sfaturi: să pornim de la clasici, să ne punem la școala clasicilor (Jacn Kott, *Die Schule der Klassiker*, 1954) etc.

Adevărat loc comun, de altfel ca și celelalte accepții tradiționale, ideea de „model" pătrunde la noi prin textele lui Bariț și Heliade-Rădulescu, amintite. După *Larousse*, o va folosi și Macedonski *(Opera lui A. Macedonski*, p. 600).

7). Prin extensiunea maximă a noțiunii de clasic, se înregistrează și un număr însemnat de *accepții extraliterare*, întemeiate toate pe ideea de: obișnuit, stabilit, conform uzanțelor, acceptat, intrat în moravuri, consacrat în orice domeniu, prin apreciere unanimă și continuă („croială clasică", „lovitură clasică" etc.). Înregistrarea acestor nuanțe nu intră în preocupările noastre *.

* În sensul metodei și, parțial, al soluțiilor adoptate: Wladyslaw Tatarkiewicz, *Les quatre significations du mot „classique"*, „Revue Internationale de Philosophie", fasc. 1, 43, 1958, p. 5—11; E. F. Carritt, *Classicism*, idem, p. 23—36; *Classicism, Encyclopedia of Poetry and Poetics*, ed. by Alex. Preminger, Princeton University Press, 1965, p. 136—141.

DIN ISTORIA UNUI MOTIV POETIC: „INIMĂ, MĂ IA MIRARE"

MIRCEA ANGHELESCU

În 1797, la Sibiu, se tipărește piesa lui Metastasio *Achilefs la Schiro* în traducerea lui Iordache Slătineanu; în același volum este cuprinsă și traducerea nuvelei lui Florian *Sofronim (Sophronime. Nouvelle grecque)*, istoria unui sculptor îndrăgostit de fata unui bogat dregător din Milet. Exilat din cauza dragostei sale nepotrivite, tînărul va fi regăsit de iubita sa pe o insulă izolată, unde își ispășea pedeapsa. Harite îl aude cîntînd pe Sofronim și îi recunoaște glasul:

Inimă, mă ia mirare
Cum mai poți avea răbdare
pururea în foc arzînd.
Neavînd nici mîngîiere
Nici vreo milă de durere
de la nimeni așteptînd etc.

Nuvela este „alcătuită" și de Vasile Aaron, în versuri, peste un sfert de veac, tot la Sibiu (în 1821), iar cîntecul lui Sofronim, cum a atras atenția D. Popovici [1], seamănă izbitor cu cel din traducerea lui Iordache Slătineanu, deși nu este identic:

Inima mea cea trudită,
Mă ia mirare cumplită
Cum mai poți încă răbda?

Neavînd nici ușurare
Nici milă la întristare
Așteptînd de undeva etc.

Textul de bază, din traducerea lui Slătineanu, a cunoscut după toate aparențele o răspîndire destul de largă în epocă. Îl întîlnim ca atare în diferite manuscrise, fie fragmentar, pe coperta interioară a ms. 158 din Biblioteca Academiei, text ulterior adăugat manuscrisului care datează din 1785[2], fie în

[1] D. Popovici, *La littérature roumaine à l'epoque des Lumières*, Sibiu, 1945, p. 477

[2] Textul este reprodus în I. Bianu, *Catalogul manuscriselor românești*, vol. I, p. 352. Între timp, manuscrisul a fost legat din nou și textul citat nu se mai află la sfîrșit, cum indică Bianu, ci la început.

întregime, de pildă în ms. 1146 al aceleiași biblioteci, f. 44^{v} — 45^{v} . El poate fi întîlnit încă la mijlocul secolului, în culegerea lui Anton Pann *Spitalul amorului*, reprodusă direct „din compunerea d . paharnicu Iordache Slătineanul, în cartea în titulată Achilefs Laschira, tipărită la anul 1797", cum precizează Pann într-o notă [3]. Tot în *Spitalul amorului* se află un alt text al cărui început cel puțin își află originea, după toate aparențele, în cîntecul lui Sofronim; este vorba de cîntecul 26 din broșura a treia:

Mă mir inimă cum rabzi
Ne-ncetat în foc să arzi!
Ai ajuns să te sfîrșești
Pentru-un suflet ce-l iubești.
Nu te prăpădi-n amar
Vezi că-ți merg toate-n zadar etc.

Într-o formulare asemănătoare, care indică originea în același text al traducerii lui Slătineanu, motivul apare și la începutul unei poezii în acrostih de Costache Conachi, *Nume:*

Cum mai pot face răbdare,
Inimă, mi-i de mirare
Așteptînd cu prelungire
Să găsești milostivire.

În traducerea lui Slătineanu, cîntecul inserat în textul nuvelei are șasesprezece strofe a cîte trei versuri. O comparație sumară cu textul francez al lui Florian produce însă surpriza de a constata că traducerea este a altui cîntec decît a celui din original, mai puțin înfocat, pe tonul badineriei grațioase a unei pastorale, și mult mai scurt, unsprezece versuri față de cele patruzeci și opt ale textului românesc:

J'ai payé cher ce court moment d'erreur
Où j'ai cru que l'amour suffisait pour lui plaire.
Je ressemble à ce téméraire
Dont la reine du ciel avait séduit le coeur:
Junon, plus barbare que sage,
Feignit jusques à lui d'abaisser ses appas;
Il crut la presser dans ses bras...
Le malheureux n'embrassait qu'un nuage.
Tel est mon triste sort, hélas!
Et je sens trop que ma peine cruelle
Doit survivre même au trépas:
Si l'âme est immortelle,
L'amour ne l'est-il pas?

În mod evident, ideea cîntecului „original" al lui Sofronim continuă să reflecte conținutul nuvelei, regretul tînărului sculptor de a-și fi pus speranțele în sărmanul său amor; în traducere, această legătură logică lipsește,

[3] Textul este reprodus în broșura a IV-a, ca al nouălea cîntec. Citez după ed. a II-a, București, 1852, p. 23.

textul cîntecului nemaiavînd o raportare directă la acțiunea nuvelei, dar căpătînd o nuanță ceva mai înflăcărată, mai în tonul liricii erotice care circula în epocă la noi [4]. Substituirea cîntecului original pare să fi avut loc în textul versiunii grecești care trebuie să fi stat la baza ambelor traduceri în românește, atît cea din 1797 a lui Iordache Slătineanu, cît și cea versificată de V. Aaron în 1821, întrucît cîntecul mai amplu care înlocuiește textul lui Florian reprezintă, la rîndul său, o altă traducere din grecește. E greu de presupus că cei doi traducători, lucrînd independent, ar fi procedat la aceeași înlocuire și cu același text; e probabil deci că ea s-a făcut în textul traducerii grecești a nuvelei lui Florian, traducere pe care nu o știm încă semnalată. Diferențele dintre cîntecul în versiunea lui Slătineanu și a lui Aaron provin probabil din faptul că ultimul, care nu pare să fi știut grecește, n-a făcut decît să versifice un text deja tradus. V. Aaron nu afirmă nicăieri că a tradus acest text, ci că l-a „alcătuit" în versuri, cum apare în foaia de titlu [5], sau în *Cuvînt înainte:* „...învățăturile ceale moralicești, care într-însa vin înnainte, și întîmplările ce să înșiră, atîta dulceață au în sine, cît *m-au făcut în versuri a o alcătui*, și spre folosul iubitorilor de poezie a o face lumei cunoscută". V. Aaron dă importanță versificării în sine, nu traducerii, de care nici nu amintește. El expune pe larg în acest *Cuvînt înainte* modul de a „gusta din dulceața " versurilor sale (dă reguli pentru păstrarea cezurii de pildă!) pe care și le revendică: „poeziii meale". El n-a folosit nici traducerea lui Slătineanu, pe care poate că nici nu o cunoștea, nu numai pentru că există diferențe notabile între cele două versiuni ale cîntecului lui Sofronim (versiunea lui Aaron este mult mai lungă), ci și pentru că, în traducerea versificată de el, V.Aaron include și alte abateri de la text și de la stilul adoptat; în afara traducerii acestei poezii în locul pastoralei lui Florian, în terține, aici apare și versificarea unei scrisori pe care tînărul i-ar fi trimis-o frumoasei Harite, inexistentă în original:

Eu știu bine că tăcerea
E mai dulce decît mierea,
Deci fiică de boieriu mare!
Smerit mă rog de iertare etc.

Noul cîntec al lui Sofronim care apare în traducerea lui Slătineanu și se răspîndește prin ea, este luat dintr-o carte apărută cu puțin timp înainte, așa că este posibil ca traducerea în grecește și substituirea respectivă să se fi făcut chiar pe pămîntul țării noastre; în caz contrar, și acesta foarte posibil, se demonstrează încă o dată rapiditatea și intensitatea schimburilor cul-

[4] I. Pervain semnalează o recenzie a volumului tradus de Slătineanu în revista „Siebenburgische Quartalschrift", 1798, p. 80—89; nuvela lui Florian este rezumată în linii mari, fără a se remarca substituirea cîntecului la care, de altfel, recenzentul nici nu se referă („Sie steigt an einer unbewohnten Insel aus, wo sie neben einer einzelnen Hütte ihren geliebten Sophronim antrifft. Welke Wonne für beide! etc."). Cf. I. Verbină, *O dare de seamă germană despre traducerile lui Iordache Slătineanu*, în „Studii literare", I, 1942, p. 203—208.

[5] Istoria lui Sofronim și Haritei cei frumoase, fiicei lui Aristef... în versuri întocmită.

turale ce au avut loc între cărturarii noştri şi cei greci, răspîndiţi în Europa. Cartea în cauză este Σχολεῖον τῶν ντελικάτων ἐραστῶν *(Şcoala amanţilor delicaţi)* a lui Rigas Velestinlis, apărută la Viena în 1790, iar textul nostru se găseşte la sfîrşitul primului capitol al primei povestiri din volum, Ὁ νέος ἐξωμερίτης *(Tînărul provincial)*:

Πῶς βας ἂς καρδιὰμ θαυμάζω,
ὅταν τὺς καυμὶς κοιτάζω
ποῦ τραβᾶς παντοτεινὰ

Κὲ ἄνεσιν ποσῶς δὲν ἔχεις,
μήτε πλέον ἀπαντέχεις
ἔλεος ἀπὸ τινὰ.

În total sînt şasesprezece strofe a cîte trei versuri, traducerea românească redînd, după cum se poate constata, cu destulă fidelitate dar şi destul de neîndemînatic orginalul grecesc, lucru vizibil mai ales în strofele dinspre sfîrşit, în ultima de pildă:

Πχιά καρδιὰν δὲ σ' ὀνομάζω
ἀλλά βέβαια σὲ κράζω
πέτραν τῆς ὑπομονῆς.

care în traducerea lui Iordache Slătineanu sună astfel:

Inimă nu ţi-oi mai zice
Ci cu cale-i să te strice
piatră toţi d-a suferi.

Aşa cum s-a demonstrat nu de mult, cartea lui Rigas este la rîndul său o traducere selectivă, pe criterii morale, din vasta galerie de portrete a lui Restif de la Bretonne *Les Contemporaines*, apărută între 1780—1785[6]. Selectarea şi traducerea acestui text, precum şi răspîndirea independentă a cîntecului lui Sofronim (recte versurile lui Restif) sînt fapte mărunte dar cu o semnificaţie precisă, indicînd — împreună cu alte fapte care depăşesc cadrul acestei contribuţii — începutul unui transfer de interes de la lirica pastorală tip Florian, inclusiv textele în proză (Florian este de altfel partizanul romanului pastoral prin care înţelege „le mélange de la poésie et de la prose") care vor continua să se traducă la noi, către lirica sentimentalistă de tip preromantic, aşa cum o vom întîlni ca o prezenţă masivă în miscelaneele de texte poetice, anonime şi mai puţin anonime, care vor circula cu mare intensitate după începutul secolului al XIX-lea; fenomenul (care nu poate fi separat de apropierea literaturii epocii de subiecte şi sensibilitatea contemporană) apare concomitent sau cu puţin înainte şi în Grecia [7], influenţînd şi fiind la rîndul său influenţat de atmosfera din Principate. Sub raport tipologic, traiectoria poeziei în cele două literaturi nu poate fi încă delimitată ferm, ea evoluînd încă în aceeaşi sferă de cultură şi de sensibilitate, şi nu spre neajunsul ei.

[6] Jean A. Thomopoulos, *L'original de l'„Ecole des amants delicats"*, în „Byzantinisch-neugriechische Jahrbucher", Band XVIII, Atena, 1960, p. 20—31.

[7] Cf., recent, şi C. Th. Dimaras, *Dix années de culture grecque dans leur perspective historique*, în „Balkan Studies", vol. 9, nr. 2, în special p. 324—325.

T. MAIORESCU DESPRE ROLUL POEZIEI POPULARE

P. URSACHE

În discuțiile despre Maiorescu rămîn totdeauna multe semne de întrebare în legătură cu ideile sale estetice. Despre această chestiune s-a scris și încă se va mai scrie, dar, de obicei, cercetările merg pînă la dezvăluirea izvoarelor.

Credem că mult mai interesant ar fi să se vadă ce destin au avut acele idei, cum au fost ele aplicate la fenomenul literar românesc și ce urmări au determinat în cultura noastră. Dacă Maiorescu a admis unele abateri ori compromisuri, înseamnă că acestea trebuie cu atît mai mult sesizate pentru înțelegerea activității sale. Căci, în multe privințe, autorul tindea spre aplicarea practică, în stare, după părerea sa, să deștepte o înviorare în viața culturală a țării. De altfel, sugestii fugare în acest sens au și venit din partea lui Liviu Rusu [1] și mai ales a lui Paul Georgescu, care sesiza „permanența ideii folclorice în întreaga sa operă critică" [2].

În această ordine de idei trebuie căutate deci unele explicații ale interesului său pentru creația populară. Căci autorul s-a apropiat de acest sector nu în calitate de folclorist, ci s-a străduit să-l angajeze într-o sferă mai largă a activității sale culturale.

Primul articol, din 1867, care este, de fapt, o recenzie la culegerea lui Vasile Alecsandri, nu înseamnă decît o reluare a unor idei exprimate în articolul *O cercetare critică asupra poeziei române*, publicat cîteva luni înainte, tot în revista „Convorbiri literare". Autorul pleacă de la ideea disocierii facultăților intelectuale de cele spirituale, ca mijloace diferite în procesul de înțelegere a lumii înconjurătoare: „Sînt două moduri, spune el, de a privi lumea care ne înconjoară: cu reflecția rece, speculativă sau speculătoare, și cu inima plină de simțiri. Din cel dintîi mod ies pentru literatură cărțile de știință,

[1] Liviu Rusu, *Însemnări despre Maiorescu*, „Viața românească", 1963 (anul XVI), nr. 5 (mai).

[2] Paul Georgescu, *Titu Maiorescu — critic literar* (prefață la), *Critice*, 1966, București, p. VIII.

din cel de al doilea lucrările de artă" [3]. Adevărata poezie, după părerea lui Maiorescu, izvorăşte din „plenitudinea simţămîntului" [4] şi cine neglijează acest lucru riscă să cadă în „aberaţiuni intelectuale", cu alte cuvinte să părăsească domeniul propriu artei, trecînd în cel al ştiinţei. Autorul are ocazia să atragă atenţia, ca şi în articolul precedent, *O cercetare critică asupra poeziei române*, că poezia cultă din vremea sa păcătuia tocmai prin prezenţa unor idei străine cîmpului poetic, întrucît izvorau din reflecţia rece, incapabilă să ducă la poezie. El este convins că atunci cînd intervine reflecţia încetează poezia, potrivit cunoscutului principiu că „cine face poezie, nu face politică"[5]. De aici caracterul artificial, căutat, forţat, al multor creaţii culte din vremea sa, lipsite de „inspirare sentimentală". Spre deosebire de poeţii culţi, cei populari fac poezie pentru că producţiile lor nu sînt realizate „sub impresia reflexiei". De aceea ele cuprind acea calitate proprie artei care este spontaneitatea, „lipsa de orice artificiu, de orice dispoziţie forţată, simţămîntul natural ce le-a inspirat".

Prin eliminarea gîndirii logice care este, de fapt, absolut obligatorie şi însoţeşte procesul de creaţie, resimţindu-se mai ales în cea „de a doua treaptă" a efectuării sale, Maiorescu intră în contradicţie cu teza cognoscibilităţii artei. Căci, dacă arta are menirea, în opoziţie cu ştiinţa, de a înfăţişa categorii aprioric kantiene, ca: „iubirea, ura, tristeţea, bucuria, desperarea, mînia"[6], cum s-a exprimat în articolul din 1867, ori, cum a subliniat în cel consacrat lui Alecsandri, „abundenţa tristeţii sau bucuriei" [7], acestea fiind, de asemenea, „obiecte poetice", înseamnă că ea, arta, se detaşează de realitatea imediată. Dar autorul lasă loc, chiar în acest articol, unei contradicţii evidente, atunci cînd apreciază colecţia lui Alecsandri ca fiind „o comoară de adevărată poezie, şi totodată de limbă sănătoasă, de notiţe caracteristice asupra datinilor sociale, asupra istoriei naţionale, şi cu un cuvînt asupra vieţii poporului român" [8]. Aceasta este o teză cu origini în concepţia romantică a lui Herder, cunoscută la noi încă din vremea patruzecioptiştilor. Prin urmare, criticul face aici concesii cognoscibilităţii artei, întrucît recunoaşte importanţa informativă şi naţională a folclorului. Aceste concesii vor crea breşe serioase în concepţia sa estetică, mai ales cînd va vorbi despre originalitatea limbii şi literaturii române prin valorificarea comorilor populare — aici nu părăseşte totuşi avîntul romantic — sau cînd va susţine teoria caducă a „romanului popular", ori va vorbi despre nuvelele lui Slavici, *Năpasta* lui Caragiale, povestirile lui Ion Popovici-Bănăţeanul. De altfel, chiar şi în articolul *O cercetare critică asupra poeziei române*, unde autorul susţine că sentimentele

---

[3] Titu Maiorescu, *Poezii populare române, adunate de D. Vasile Alecsandri, Critice*, I, Bucureşti, Minerva, 1908, p. 66.

[4] *Ibidem*, p. 68.

[5] *Ibidem*, p. 66.

[6] Titu Maiorescu, *O privire critică asupra poeziei române din 1867, Critice*, I, Bucureşti, Minerva, 1908, p. 27.

[7] Idem, *Poezii populare româneşti, adunate de Vasile Alecsandri*, ed. cit., p. 67.

[8] *Ibidem*, p. 66.

general-umane constituie domeniul artei, se recunoaște, în același timp, că învățătura, morala, politica, obiecte ale vieții concret-istorice, au rolul „de a servi de prilej pentru exprimarea sentimentului și pasiunii"[9].

Ideea „înălțării impersonale", care va ocupa un spațiu larg într-un articol scris mai tîrziu, *Comediile domnului Caragiale*, este anticipată și în articolul din 1867, dar revine și cu prilejul recenzării culegerii de poezii populare. De data aceasta autorul o raportează la anonimatul folcloric. Lipsa aparentă a indivizilor creatori împiedică de la început exprimarea unor interese egoiste, personale, străine, după părerea sa, artei. „Ceea ce abundența tristeței sau bucuriei i-a scos din adîncul inimii sale, nu este niciodată al lui; în toate inimile își află un răsunet și la toate le devine o proprietate: fapta lui devine fapta lor, el însuși piere necunoscut"[10]. Întrucît în mediile populare individul se supune opiniei colectivului, el exprimă, în același timp, idealurile acestuia. Urmarea este că artistul popular care nu cunoaște ambiția „calculătoare" ajunge lesne la acea „înălțare impersonală", înfățișînd „însăși durerea și însăși bucuria, dar nu un individ care sufere, un individ care se bucură"[11].

Titu Maiorescu a situat anonimatul pe o platformă idealistă, fiind determinat de specificul procesului de generalizare în folclor. Anonimatul nu trebuie pus în legătură cu „înălțarea impersonală", căci el rezultă din adaptarea neîncetată a textelor moștenite. Adaptarea solicită contribuția orală a unor generații succesive care privesc amănuntele din piesele anterioare, moștenite, drept prisosuri ușor de înlăturat. Rezultă lesne că noua generație înlătură din textele vechi numai elementele devenite inaccesibile, perfect justificate istoricește în altă etapă anterioară. Artistul face această operațiune tocmai pentru a exprima mai bine propriile sale interese specifice în același timp unei întregi categorii de oameni.

Criticul a putut susține această teorie și pentru că el a privit creația populară prin prisma unor idei preconcepute. Din creația lui Alecsandri care cuprinde multe balade, dar și doine, cîntece sociale, el a solicitat întîi de toate producții erotice. Și motivul nu este greu de explicat. Nu trebuie să se creadă că Maiorescu nu prețuia baladele păstorești sau antiotomane. În articolele sale despre limbă citează deseori balade, proverbe, ghicitori, chiar și cîntece haiducești. În *Însemnări zilnice* are cuvinte de laudă pentru balada *Toma Alimoș*, pe care o citează din memorie, prin urmare poezia se înscrie în repertoriul său preferat[12]. Dar cine pretinde că analizează colecția lui Vasile Alecsandri și lasă la o parte tocmai balada *Miorița* dă oricui de bănuit că folosește un criteriu arbitrar. Nu întîmplător, același criteriu selectiv este utilizat și cu altă ocazie, cînd discută idei asemănătoare. Este vorba de articolul *O cercetare critică asupra poeziei române din 1867*. Poezia *Frunză verde, măr sălciu*, pe care o folosește pentru exemplificare, alături de altele, la fel de îndoielnice, nu poate fi reprezentativă. De aceea G. Ibrăileanu avea dreptate cînd con-

---

[9] Titu Maiorescu, *O cercetare critică asupra poeziei române*, *idem*, p. 27.
[10] Idem, *Poezii populare române, adunate de D. Vasile Alecsandri*, ed. cit, p. 67.
[11] *Ibidem*, p. 67.
[12] Titu Maiorescu, *Însemnări zilnice*, II, București, Socec, 1937, p. 43.

testa tocmai calitatea folclorică a unor poezii selectate din colecția scriitorului patruzecioptist[13]. Articolul citat însă este un elogiu adus poeziei populare. Și acest elogiu Maiorescu l-a făcut nu întîmplător. Interesat de destinul literaturii române culte, de care era nemulțumit din cauza nivelului artistic scăzut, el oferă exemplul demn de urmat al creației populare. Dacă autorul n-ar fi avut pretenția inovațiilor și sensibilitatea amorului propriu, ca oricare, de altfel, dintre scriitorii conducători de reviste și de „direcții noi", ar fi fost obligat să recunoască aici o inițiativă patruzecioptistă, fără ca aceasta să-i fi știrbit meritele incontestabile.

Este foarte interesant apoi, și faptul va intra printre problemele care vor ridica multă vreme semne de întrebare cercetătorilor, cum unele idei periculoase, aplicate domeniului folclorului, conduc la concluzii greu de explicat în cazul lui Maiorescu. Chiar aceea „înălțare impersonală" îi oferă autorului prilejul unei paralele între literatura cultă și cea populară, subliniind, prin contrast, calitățile afective care încununează pe cea din urmă. Chiar și acea disociere, arbitrară la origine, pe care o face între cele „două moduri de a privi lumea", între „reflecția rece" și „inima plină de simțiri", îl ajută în acest caz să-i apere pe creatorii anonimi. Aceștia, deși nu au o pregătire intelectuală înaltă, după părerea criticului, nici nu este totdeauna utilă artistului, pot la fel de bine ca oricare scriitor mare să comunice sentimentele cele mai alese, deci să pătrundă în domeniul adevărat al artei. El nu pregetă, folosind o manieră patruzecioptistă, să condamne literatura cosmopolită „din societate". „Îndrăznim chiar să credem, afirmă el limpede, că mulți poeți de salon ar fi încîntați, cînd ar putea descoperi în fantezia dumnealor idei cu o umbră numai de frumusețea celor populare..."[14].

Importanța acestui articol poate fi mai bine înțeleasă și dacă ținem seama că la apariția sa, în ianuarie 1868, literatura română se afla într-o anemie îngrijorătoare. Nu este vorba de o literatură de imitație, ca în perioada „Daciei literare", care să poată fi înlăturată prin valorificarea folclorului și a realităților naționale, potrivit concepțiilor sănătoase ale burgheziei progresiste. La 1868 situația era, după cum se știe, alta. Exista o literatură originală, dar aceasta era artificială, încărcată cu neologisme supărătoare, în parte străină de realitățile naționale. Aceleași principii patruzecioptiste se cereau reformulate. Totodată articolul a înviorat cercetările folclorice la Junimea, fiind urmat în paginile revistei „Convorbiri literare" de studiile lui Caragiani, Xenopol ori Lambrior, autori care au pus preț pe caracterul funcțional al folclorului și pe valoarea sa documentară, pentru cunoașterea vieții maselor populare; Moses Gaster, format la școala lui Hasdeu, folosește metoda comparativă cerută de noile exigențe ale disciplinei, iar Al. Lambrior, în articolul despre colecția lui Iordachi Golescul, recomandă culegătorilor de folclor respectarea autenticității textelor, idee care vine în contradicție cu metoda folosită de

[13] G. Ibrăileanu, *Note și impresii*, Iași, „Viața românească", 1920, p. 147.

[14] Titu Maiorescu, *Poezii populare române, adunate de d. Vasile Alecsandri*, *Critice*, II, București, Minerva, 1915, p. 69—70.

Vasile Alecsandri, dar se asociază, în schimb, opiniilor difuzate de revista „Contemporanul". De asemenea, studiile comparativiste ale lui T.T. Burada despre obiceiuri nu vin în contradicție cu cele similare, publicate atunci de elevii școlii lui Hasdeu. Privită de aproape, activitatea colaboratorilor de la „Convorbiri literare" nu este lipsită de amploare și importanță pentru istoria folcloristicii noastre. Problema aceasta însă nu intră direct în cadrele articolului de față. De altfel a și constituit obiectul unei cercetări speciale, cu observații utile și temerare pentru vremea cînd a fost redactată [15]. Ea merită totuși a fi citată aici pentru a semnala doar ideea, demnă de reținut, că a fost inițiată și supravegheată de însuși Maiorescu.

Pe de altă parte, ea se înrudește și cu un alt aspect al activității criticului, unde rolul său poate fi mai ușor urmărit. Este vorba de promovarea unor folcloriști și culegători de folclor în cercul Junimii. Cititorul poate întîlni în „Însemnări zilnice" dese nume care i-ar oferi o listă apreciabilă. Notațiile lapidare ale autorului conving de prețuirea pentru creația populară și pentru cei care se ocupau de ea. Numele lui Baican, Jipescu, Simion Florea Marian etc. sînt deseori întîlnite la ședințele Junimii. Se înțelege că textele literare folclorice erau și ele solicitate pentru lectură.

Aici i se poate reproșa doar lui Maiorescu că a influențat în sensul selectării pieselor, preferînd, în general, pe acelea care nu vizau aspecte sociale, rămînînd consecvent procedeului adoptat în articolul *O cercetare critică asupra poeziei* sau în recenzia la culegerea lui Vasile Alecsandri. Influența s-a resimțit de obicei în cazul culegerilor de folclor și uneori în privința unor articole publicate în paginile „Convorbirilor literare". Nu întîmplător un alt recenzent al culegerii scriitorului patruzecioptist observa despre doine că „fondul lor este iubirea, jalea și dorul, în toată sinceritatea simțirii" [16]. Poate fi recunoscută aici și teza maioresciană cu privire la categoriile apriorice, ca „obiecte poetice" prezente și în creația populară.

Este interesant de observat mai departe că atunci cînd Gh. T. Kirileanu, „unul din cei mai buni folcloriști români", spune criticul, i-a trimis o culegere a lui Al. Vasiliu, deși aceasta cuprinde și doine sociale, a lăudat-o fără rezerve în cadrul Academiei, propunînd-o pentru publicare, în colecția „Din viața poporului român". Raportul ținut de Maiorescu este, de fapt, un fragment din „frumoasa scrisoare a domnului Kirileanu" [17] și a apărut ca prefață la volumul lui Alexandru Vasiliu, *Cîntece, urări și bocete de-ale poporului*, editat în 1909. Cu această ocazie criticul își însușește și teza demnă de semnalat, din scrisoarea lui Gh. T. Kirileanu, cu privire, la degradarea și dispariția folclorului. Amănuntul nu trebuie trecut cu vederea deși Maiorescu nu era folclorist, căci, în același an, Ovid Densusianu exprima păreri cu totul diferite, în broșura

[15] Al. Teodorescu, *Preocupări de folclor la revista „Convorbiri literare"*, în „Studii și cercetări științifice", Filologie, Iași, anul VII (1956), fasc. 1.

[16] G. Vîrnav-Liteanu, *Poeziile populare, culese și întocmite de V. Alecsandri*, „Convorbiri literare", 1873 (anul VI), nr. 11 (1 februarie), p. 414.

[17] Al. Vasiliu, *Cîntece, urături și bocete*, București, 1909, p. V (Raportul lui Titu Maiorescu).

Folclorul, cum trebuie înțeles. Articolul era lecția de deschidere la cursul de filologie, ținut de Ovid Densusianu la Universitatea din București, în 1905, cînd Maiorescu încă activa ca profesor. Totodată însă autorul *Criticilor* și-a însușit din scrisoarea citată și ideea nouă a respectării autenticității textelor folclorice, metodă folosită de Al. Vasiliu în culegerea amintită.

Trebuie respinsă fiind exagerată ideea că Maiorescu a scris recenzia la culegerea din 1866 doar pentru a-i face onoare scriitorului patruzecioptist, atrăgîndu-l în cercul Junimii. Cine urmărește cu atenție și fără prejudecată întreaga activitate a criticului poate observa că altele i-au fost intențiile. Pentru a dezvălui contemporanilor importanța literaturii populare el avea nevoie de o culegere de mare prestigiu, cum era aceea a lui Vasile Alecsandri, mult apreciată și peste hotare. A doua intervenție s-a produs după moartea poetului, cînd Duiliu Zamfirescu a atacat creația populară în discursul său de recepție. Maiorescu a ripostat îndîrjit, văzînd aici periclitată nu numai culegerea, pretextul discuțiilor, ci toată construcția sa teoretică, folosită ani în șir pentru apărarea literaturii originale, muncă desfășurată în manieră patruzecioptistă. El ține să precizeze în această privință, adresîndu-se adversarului său: „Dar partea ceilaltă, toată teoria dumitale literară, afirmația de la început, că poezia populară — ca produs estetic nici nu există la națiunile civilizate — părerea filozofică despre timp și spațiu, împotrivirea în contra poeziilor lui Goga și nuvelelor lui Popovici Bănățeanul etc., etc. sînt diametral opuse nu numai convingerilor mele in petto, ci scrierilor mele de vro 40 de ani încoace, începînd cu lauda lui Alecsandri pentru adunarea poeziilor populare (1867), continuînd cu aprobarea romanului popular de felul lui Slavici (1882), cu recunoașterea fără rezerve a lui Popovici Bănățeanul (1895), cu relevarea poeziei populare ca rădăcina poeziei mai înalte (articolul despre poetul dialectal Victor Vlad (1898), toate acestea publicate în „Convorbiri literare" și încheind cu propunerea de premiere a poeziilor lui Goga, publicată în „Analele Academiei"[18]. Ne așteptăm, prin urmare, ca răspunsul oficial al lui Maiorescu să atingă multe dintre problemele tratate de dînsul în lunga-i activitate. Eugen Lovinescu observa că discursul „e ultima manifestarea literară a marelui îndrumător: e cîntecul lui de lebădă" [19].

Polemica dintre cei doi scriitori, Titu Maiorescu și Duiliu Zamfirescu, datează cu mult înaintea conflictului de la Academie. Ea a fost prilejuită de discutarea nuvelei *O făclie de paști* a lui I. L. Caragiale [20], dezaprobată de D. Zamfirescu. Titu Maiorescu îl informează că nici lui Caragiale nu i-a plăcut *Alesio*, lucrarea autorului lui *Tănase Scatiu*. În schimb criticului i-au plăcut amîndouă, și *O făclie de paști*, și *Alesio*. „Și este bine așa: fiecare autor are prisma lui proprie și trebuie să rămînă cu vederea în lăuntru ei. Eu sînt ca publicul cel mare, receptiv pentru toate prismele, numai să fie curate în trans-

[18] Emanoil Bucuța, *Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori* (1884—1913), București, Casa Șc., ed. a II-a, 1944, p. 406—407.

[19] Eugen Lovinescu, *Titu Maiorescu*, p. 308.

[20] Emanoil Bucuța, *Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori (1884—1913)* București, Casa Școalelor, ed. a II-a, 1944, p. 58—61.

miterea razelor" [21]. Ideea aceasta anticipă observația jignitoare pentru Duiliu Zamfirescu, făcută mai tîrziu, cu ocazia răspunsului academic. Este vorba de cunoscuta interdicție pentru poeți de a nu judeca operele altora, aprecierile fiind îngăduite doar criticilor și marelui public.

După *O ființă de paști* a urmat *Năpasta*, la fel admonestată, apoi nuvelele lui Slavici, scrierile lui Ion Popovici-Bănățeanul. „Tot văd, scrie Duliu Zamfirescu, întețindu-și atacurile din ce în ce mai puțin învăluite, pe dl Negulescu că mă pune într-o supă cu Slavici și Caragiale. Eu n-am nimic cu acești domni. Slavici și-a închipuit toată viața că a dat icoana sufletească țăranilor în amorurile și poezia lor vagă, iar de fapt a plăzmuit ființe himerice, false din punct de vedere al asemănării, monotone și neclarificate din punct de vedere al tipului. Caragiale e superior lui Slavici, dar nici el nu se leagă cu mine prin nimic"[22]. Intențiile autorului erau clare. El dorea să dețină rangul întîi în dezvoltarea prozei românești, unde se simțea concurat de Slavici și Caragiale, sprijiniți tocmai de Maiorescu. De aceea avea nevoie de dovezi prin care să arate inferioritatea celorlalți.

Cu aceste antecedente, conflictul a fost prilejuit de discursul academic al lui Zamfirescu. Autorii au pornit de la criterii diferite în aprecierea poeziei populare. Duiliu Zamfirescu acceptă criteriul etnic, accentuînd elementul latinizant pînă la îngăduirea purismului. Acesta îi permite să sublinieze temperamentul războinic al poporului nostru ca moștenire romană, păstrată din generație în generație în castele de sus ale societății. Speciile folclorice reprezentative pe linia latinității sînt baladele, pentru faptele vitejești pe care le înfățișează. Dar de aici rezultă, în același timp, că eroii cei mai semnificativi se află numai în balade. Este vorba de acei conducători care se disting prin trăsăturile etnice moștenite. Aici se află, după părerea sa, materialul adevărat de viață care merită să capete întruchipări artistice. Este limpede că această teorie, în esență aristocratică, țintea tocmai ideile lui Maiorescu despre romanul popular „de felul lui Slavici", întrucît autorul *Criticilor* îngăduia eroi din clasele de jos, fără acces în lumea artei, după părerea lui Duiliu Zamfirescu. „Nu merg atît de departe, conciliază acesta din urmă, încît să afirm că sufletul țărănesc nu e interesant în literatură, fiindcă, pentru mine, totul e interesant în natură. Cu toate acestea, cei mai mari critici și cei mai mari creatori de caractere omenești nu se ocupă de sufletele simple, pentru că acelea sînt, ca neantul, fără evenimente" [23].

Titu Maiorescu apreciază „sentimentalitatea doinelor" din mai multe motive. Mai întîi pentru că această specie folclorică este mai nouă și se explică istoricește „după o evoluțiune culturală de atîtea veacuri"[24]. De aceea „partea eroică", moștenirea latină, nu exclude „partea sentimentală", ca atare doinele, alături de balade, fac parte din repertoriul specific creației românești.

---

[21] *Ibidem*, p. 347—348.
[22]. *Ibidem*, p. 226.
[23] Duiliu Zamfirescu, *Poporanismul în literatură*, București, 1909, p. 42.
[24] Titu Maiorescu, *În chestia poeziei populare*, *Critice*, III, București, Minerva, 1915, p. 284.

Prin urmare, Alecsandri nu a fost „un rău culegător de poezii populare", căci a avut predilecție pentru un anumit sector al creației autentice, iar intervențiile sale nu s-au abătut de la „geniul poetic al poporului". În al doilea rînd, doinele, fiind producții „mai sugestive", au avut calitatea să slujească unor interese politice și culturale. „Căci sîntem în epoca dintre 1855 și 1866, epoca renașterii politice a României, care, după congresul de la Paris, este în mod așa de extraordinar cara terizată prin solicitarea poporului român" [25].

Totodată, aceste producții, prin „sentimentalitatea" lor, corespundeau mai bine principiilor estetice enunțate în *O cercetare critică asupra poeziei române*, în legătură cu obiectul artei și „înălțarea impersonală". Tocmai de pe această poziție el găsește argumente pentru a-l corecta pe adversarul său în unele privințe. De pildă, în vreme ce Duiliu Zamfirescu credea că „toate poeziile populare de oarecare consistență nu sînt opera mulțimii anonime, ci a unor anumiți poeți de curte boierească sau cîntăreți pribegi, Menestrel, Trubadur sau Lăutar" [26], principiu periculos prin substratul său de clasă, cu origini în criteriul latinizant, care dădea prioritate unor inși înzestrați, superiori prin descendența lor etnică, Maiorescu opunea teoria sui-generis a anonimatului care înlesnea, după părerea sa, „înălțarea impersonală" și recunoștea valoarea artistică a poeziilor populare. De aceea, credea autorul *Criticilor*, doinele erau mai indicate să ne reprezinte peste hotare, pentru că puteau să-i convingă mai bine pe străini de simțirea aleasă de care este capabil poporul român, întruchipată în opere artistice desăvîrșite.

Dar doinele și-au dovedit utilitatea mai ales în privința promovării literaturii originale. Culegerea lui Vasile Alecsandri a determinat saltul calitativ din poeziile lui Eminescu, Coșbuc și Goga. „Cu această mlădiere, observă criticul, a pătruns poezia populară în sufletele noastre. Eminescu s-a inspirat de-a dreptul de la ea, Coșbuc și Goga se dezvoltă pe urma lui, iar în miile de școlari și studenți ai generației de astăzi lucrează mai departe formele acestor poeți înviorați, și încetul cu încetul rădăcina populară împlîntată de Alecsandri crește și rodește în toate direcțiile. Această mișcare se face de la sine, prin puterea covîrșitoare a plăsmuirilor frumoase. Orice silă, orice violență nu poate fi decît dăunătoare. Să se producă numai opere de adevărată valoare, nu de valoare îndoioasă, exagerată prin șovinism, și societatea înaltă va fi cîștigată prin atenția firească a frumuseții" [27]. Autorul își întărește argumentele citînd exemplele literaturii engleze sau germane care au cunoscut situații asemănătoare. Culegerile lui Arnim și Brentano privite de asemenea cu rezerve la început, ca fiind „întocmite", au dus la înviorarea liricii germane, la apariția poeților Heine, Lenau, Uhland, Bürger „ostensibil inspirați de formele și limba acelor manifestări anonime ale neamului lor" [28]. De aici se impune datoria ce revine artiștilor de a se adresa mai cu seamă

[25] Titu Maiorescu, *Ibidem*, p. 288—289.
[26] Duiliu Zamfirescu, *Poporanismul în literatură*, București, 1909, p. 13.
[27] Titu Maiorescu, *În chestia poeziei populare, Critice*, III, București, Minerva, 1915, p. 289.
[28] *Ibidem* p. 288—289.

laturii lirice, doinelor, întrucît se disting prin „înălțimea etică", condiție esențială a artei adevărate. Dar de aici mai rezultă că masele populare cu viața lor sufletească atît de bogată și de curată pot fi tratate estetic, prilejuind un cîmp deosebit de fertil pentru consolidarea literaturii culte. Toată argumentarea îi oferea și posibilitatea de a pune la adăpost teoria romanului popular, atinsă de atacurile fostului său prieten.

Semnificația teoriei amintite are unele tîlcuri care merită atenție. Maiorescu dădea ospitalitate în sistemul său estetic poeziei lirice și apoi celei epice; în acest sens el a abuzat mai ales la începutul activității sale, fiind îndemnat de situația literaturii noastre de atunci, cînd poezia era preferată. Ulterior însă, dezvoltarea prozei l-a obligat să includă în cîmpul observațiilor sale și acest domeniu, alături de lirică. Fără îndoială, teoria are laturi criticabile și autorul însuși se îndoiește de trăinicia ei. În unele privințe se apropie chiar de zona periculoasă a ideilor adversarului pînă la fuziunea cu acesta. Fără a uita amănuntul semnalat, pe noi ne interesează țelurile urmărite și acestea erau, pe de o parte, nimi rea tezei artificiale a lui D. Zamfirescu, care se străduia să-și supraevalueze propriile creații, disprețuind operele lui Slavici ori Caragiale, pe de altă parte să abată și proza spre „realismul popular" [29], singurul izvor sănătos care asigură emanciparea literaturii noastre.

Titu Maiorescu a rămas și pe planul unor concesii în polemica cu Duliu Zamfirescu. De pildă, el a îngăduit cu prea multă ușurință argumentele exagerate privind originea pur latină a poporului nostru. Rivalul său și-a netezit astfel drumul spre formularea tezei aristocratice a existenței individualităților superioare prin conservarea unor trăsături moștenite de la romani. Clasele de jos sînt incapabile să realizeze valori artistice tocmai datorită originii lor dubioase, nelatine. De unde și dreptul boierimii, după părerea sa, de a deține funcții de conducere, locul maselor fiind acela al turmei supuse. De asemenea, criticul se asociază cu Duiliu Zamfirescu în privința atacurilor la adresa poporanismului. Duiliu Zamfirescu a încercat un divertisment pe care a mizat atunci cînd și-a intitulat discursul *Poporanismul în literatură*. Criticul, de obicei perspicace și neiertător cînd se simțea atins, a sesizat repede subtilitatea adversarului său, întrebîndu-se nedumerit de ce Slavici, Creangă, Ion Popovici-Bănățeanul și Octavian Goga sînt trecuți în „republica poporanismului". De aceea el îl sfătuiește pe fostul său prieten să renunțe la „aplicările" pe care le face și să se îndrepte spre acei „socialiști poporaniști, cari se amestecaseră în ale esteticii și îndemnau pe scriitori să se ocupe exclusiv de mizeria claselor de jos și de vinovăția celor de sus" [30]. Este limpede că autorul, ocrotind pe scriitorii citați de dînsul, avea în vedere literatura îndrumată de revista „Contemporanul". Polemica dintre cei doi scriitori n-a rămas fără ecou în revistele vremii. Ea a fost preluată mai cu seamă de „Viața românească", prin Nicanor, care a inițiat un număr de articole împotriva lui Duiliu

[29] Tudor Vianu, *Înțelegerea lui Maiorescu*, în „Viața românească", 1963, nr. 8, p. 58.
[30] Titu Maiorescu, *În chestia poeziei populare, Critice*, III, București, Minerva, 1915, p. 291.

Zamfirescu. Nici Titu Maiorescu nu a fost ocolit pentru îngăduința acordată „discipolului" său, care și-a permis să manifeste „dispreț față de clasele de jos și mai ales față de țărănime" [31].

Deși între recenzia discutată și discursul academic, din 1909, rostit întru apărarea literaturii populare „ca rădăcină poeziei mai înalte", s-a scurs o perioadă lungă de timp, nu trebuie să se creadă că Maiorescu a abandonat, o vreme, preocupările pentru creația folclorică. El i-a acordat aceeași semnificație majoră pentru literatura română. Asociată altor domenii, cum ar fi limba populară, el a văzut aici, ca și Al. Russo altădată, garanția unor creații sănătoase și durabile. Pentru Maiorescu limba nu este un simplu conglomerat de elemente lexicale, ci o unitate vie, concretizînd specificul național al unui popor, întrucît s-a cristalizat în decursul dezvoltării istorice a maselor populare. Acea unitate vie nu îngăduie îndepărtarea artificială a unor cuvinte care s-au integrat istoricește, după cum nu justifică introducerea pripită a altora. „În realitatea vieții sufletești, observă criticul, în 1881, cuvîntul este un complex de înțelesuri și de simțuri care nu există niciodată singuratice, ci sînt totdeauna legate cu înțelesurile și simțirile din alte cuvinte și alcătuiesc astfel între ele țesătura acea trainică a personalității unui individ ca și a unui popor" [32]. Dar această calitate a rezultat în urma unui îndelungat efort colectiv care și-a găsit concretizarea în operele artei folclorice. El adaugă în același articol: „Cine, înțelegînd o dată această comoară sufletească a poporului cuprinsă în cuvinte s-ar putea gîndi la sunetul brut al unui cuvînt și nu mai întîi de toate la cuprinsul său intelectual! Cînd prin urmare ni se vorbește de un neologism care să înlocuiască un cuvînt de origine slavonă, întîia noastră întrebare să fie: unde să-l înlocuiască? În proverbele, în poeziile, în rugăciunile și în poveștile poporului român? sau în capul vreunui filolog academic? În cazul din urmă întrebarea este fără nici o însemnătate și înlocuirea nici nu merită să fie încercată. În cazul dinti întrebarea este de cea mai mare importanță, însă, a intrat totodată pe uîn tărîm foarte real: pe tărîmul vieții populare" [33].

După cum se vede, Maiorescu înțelege să facă o apropiere foarte strînsă între domeniul folclorului și cel al limbii vorbite pentru a ajunge la unele concluzii în legătură cu „specificul național". Meritul său este cu atît mai evident, cu cît a făcut mereu raportări la masele populare pentru a găsi o bază mai sigură în discuțiile purtate. Ca urmare a acestui fapt unele observații făcute de dînsul nu și-au pierdut valabilitatea nici pînă astăzi. Recunoașterea rolului hotărîtor al claselor de jos în definirea caracterului național al culturii este uneori atît de categoric formulat încît pare să intre în totală contradicție cu părerile antidemocratice, exprimate în *Istoria contemporană* sau în *Discursuri parlamentare*: „Căci cultura artelor nu se pregătește, după cum pare la prima vedere, din sus în jos, ci din jos în sus și precum coroa-

[31] Nicanor & Co., în „Viața românească", 1909, XIV, p. 134.
[32] Titu Maiorescu, *Încontra neologismelor*, *Critice*, II, București, 1892, Socec, p. 288.
[33] *Ibidem*, p. 282—283.

na înflorită la înălțimea copacului își are rădăcinile din hrană în pătura pământului, așa arta cea mai dezvoltată își primește sucul trăiniciei din viața populară în toată naivitatea ei inconștientă, de aceea și trebuie să fie națională"[34].

Pentru vremea aceea teoria „spiritului național" înțeleasă de Maiorescu în sens herderian, fără a intra în contradicție cu cea a „specificului național", definită mai tîrziu, a favorizat orientări pozitive. Maiorescu atrage atenția scriitorului că alegerea cu grijă a cuvintelor din vorbirea orală, din creația folclorică, înseamnă o condiție esențială a realizării unei opere cu adevărat valoroase. Cuvîntul care să exprime adevărul era atunci un deziderat unanim și Maiorescu, ocupîndu-se de probleme ale artei literare, atrăgea atenția, mai ales în *O cercetare critică asupra poeziei române*, în legătură cu valoarea epitetelor, a metaforelor, a comparațiilor, a diminutivelor, pentru operele literare. Aici nu scapă ocazia să citeze exemple din literatura populară privind folosirea justificată a diminutivelor, ca „dezmierdări poetice". Cînd întîlnește la Eminescu unele rime rare, recunoaște aici influențe folclorice ca o calitate a operei marelui poet.

Desigur că autorul a mers pe terenuri desțelenite, ceea ce nu-i plăcea să recunoască. Nici Odobescu, nici Hasdeu n-au fost străini de această idee, ca să nu-i citățm și pe unii scriitori din generația patruzecioptistă, contemporani cu Maiorescu. Dar și-a dat seama că literatura populară trebuie să constituie pentru cea cultă o permanență care să-i determine destinul și vitalitatea. De aceea el a rămas consecvent acelorași păreri, în unele părți limpezindu-se, în altele repetîndu-se. Convins că înviorarea literaturii culte nu înseamnă doar împrumutarea unor elemente decorative din creația anonimă, el a angajat aici și problemele de limbă, pentru a realiza „un sistem" teoretic mai larg, țintind teoria „spiritului național" ca o calitate superioară ce se cuvine literaturii originale.

Totodată a fost primul la noi care a consacrat o recenzie culegerii lui Vasile Alecsandri. Faptul că de la înălțimea Academiei a luat cu atîta hotărîre apărarea literaturii populare îl ajută, în această privință, ca și în legătură cu problemele de limbă, să stea alături de intelectualitatea progresistă din vremea sa. Nu trebuie să se uite că atunci creația folclorică, din nou persecutată de clasele dominante, disprețuită de literatura decadentă și cosmopolită, pe care Maiorescu, de asemenea, o condamna, și-a găsit apărători în scriitori ca Delavrancea, Iorga, Ibrăileanu. Dacă Maiorescu a luat atitudine tocmai împotriva fostului său discipol și prieten, reprezentant al aristocrației, dovedește tăria idealului pe care l-a slujit cu credință; acest lucru îi face cinste ca militant și ca om.

[34] I d e m, *În memoria poetului dialectal Victor Vlad Delamarina*, *Critice*, III, București, Minerva, 1915, p. 176.

IULIA HASDEU

(Schiță de portret)

CRINA DECUSARĂ

Se împlinesc optzeci de ani de la moartea prematură a Iuliei Hasdeu — scriitoare dispărută înainte ca personalitatea ei artistică să fi fost cunoscută, ale cărei lucrări publicate postum atestă o sensibilitate deosebită și un talent autentic în perioada de cristalizare.

Se pare că reflectorul criticii literare nu a zăbovit asupra acestei figuri datorită interferenței unor factori secundari, care însă și-au spus cuvîntul. Operele Iuliei Hasdeu au fost editate postum de către tatăl poetei — filologul Bogdan Petriceicu Hasdeu — „personalitate marcantă a vieții literare, ceea ce a contribuit la crearea unei incertitudini în privința obiectivității aprecierilor elogioase. Lucrările publicate fiind în limba franceză, ele au fost mai greu accesibile. Deși se vorbește de Iulia Hasdeu ca despre un geniu, nu s-a pus accentul tocmai pe elementele care ar fi în măsură să justifice afirmația: diversitatea genurilor literare și a temelor abordate, precum și profunzimea concepțiilor filozofice, evidentă chiar și în nuvelele scrise la vîrsta de opt ani. A fost într-adevăr Iulia Hasdeu un geniu? Poate fi pusă sub semnul întrebării inteligența celei care la 18 ani și dădea teza de doctorat, sau acest avînt și evoluție neobișnuită au fost impuse — sub o formă sau alta — de coordonatele mediului familial?

Este important deci să vedem în ce măsură au dominat inteligența, erudiția, sensibilitatea sau talentul. În cele ce urmează ne propunem să limităm comentariile numai la stabilirea în plan cronologic a diferite evenimente care au contribuit la formarea personalității Iuliei Hasdeu.

Lucrările Iuliei Hasdeu — așa cum se prezintă ele în ansamblu — constituie o operă de începuturi. Publicate postum, ele au făcut ca figura acestei poete să rămînă umbrită legendar ca a fiicei marelui filolog și scriitor B. P. Hasdeu: „un copil precoce" care la patru ani scria și conversa în trei limbi,

„un geniu dispărut" înainte de a i se înțelege strălucirea, care la 16 ani își pregătea teza de doctorat. Așa apare Iulia Hasdeu în biografiile romanțate și în relatările lui C. Manolache, Ion Aurel Manolescu și ale lui Ciprian Doicescu.

Filozoful Em. Boutroux vorbește despre Iulia Hasdeu numind-o „jeune fille extraordinaire, d'une intélligence si ouverte, d'une imagination si vive et si féconde, d'une âme si belle et si sincérement éprise d'idéal"[1], iar Sully Prudhomme elogiază pe cea care „a fait dans notre pays le plus grand honneur au sien"[2]. Acestora li se adaugă conferința lui Angelo de Gubernatis despre *Une poète disparue*[3] și aprecierile lui Louis Léger pe care B. P. Hasdeu le-a inserat în prefața la primul volum de versuri[4].

Publicarea unor poezii ale Iuliei Hasdeu în „Revista nouă", precum și apariția volumelor *Oeuvres choisies*, au fost însoțite de însemnări referitoare la personalitatea ei. În afară de Bogdan Petriceicu Hasdeu, Gh. Ionescu-Gion scrie un articol elogios[5], Al. Vlahuță compune poezia *A fost de neiertat*[6], iar P. M. Georgescu îi închină *Elegie în memoria d-rei Iulia Hasdeu, absolventă a Facultății de litere și filozofie din Paris 1888*[7] și Constantin Dumitrescu o compoziție *Primavera pentru piano (în memoria Iuliei Hasdeu)*[8].

Cei din cercul de prieteni ai familiei, printre care Ion Gîrleanu, August Treboniu Laurian, Ghenadie Petrescu, publicistul Gh. Mesail, pictorul F. Walch, Al. Macedonski, viitorii miniștri Gh. Chițu și P. S. Aurelian, au urmărit cu interes evoluția copilului precoce: la vîrsta de 3 ani Lilica — cum i se spunea Iuliei — se iscălea pe cărți; la opt ani dădea examenele pentru cursul elementar și cunoștea perfect franceza, germana și engleza. În timp ce copii de vîrsta ei pregăteau examenele de clasa a IV-a, la 11 ani eleva Iulia Hasdeu absolvise clasa a V-a cu media 9, iar în clasa a VI-a și a VII-a obținuse premiul întîi cu cunună.

Paralel cu pregătirea în particular, sub controlul patern, sever și competent al lui Bogdan P. Hasdeu, Iulia își trece examenele la Conservator, unde studia armonia și canto. Fiind deosebit de înzestrată, profesorii îi vor prezice un viitor strălucit. Mai tîrziu, la Paris, Iulia va continua lecțiile de canto cu M. Lauwers și cele de pictură cu M. Maillart. Dîndu-și examenele de diferență, în anul 1881 Iulia Hasdeu devine elevă la Colegiul Sévigné din Paris și audiază cursurile unor profesori ca: Maurice Albert Roy, Giry, Grazier, Passy și alții, rector fiind Michel Bréal.

Nu ar fi cazul să insistăm asupra împrejurărilor care au determinat plecarea la Paris. Corespondența din următorii ani dovedește însă că faptele

---

[1] Julie Hasdeu, *Oeuvres posthumes* (II), Paris, Hachette; Bucarest, Socec, 1890 p. XXVII.

[2] Julie Hasdeu, *op. cit.*, (I), p. XLV.

[3] Conferință ținută la data de 18 februarie 1889 și publicată în „Revista nouă" nr. 10.

[4] *Une poète française en Roumanie*, în Iulia Hasdeu, *Poésies posthumes*, Bucarest, Socec, 1889.

[5] Julie Hasdeu, în „Revista nouă", an. I, nr. 10 (oct. 1888), p. 401.

[6] „Revista nouă", an. I, nr. 10 (oct. 1888), p. 413.

[7] Ibidem, p. 415.

[8] Ibidem, p. 41.

au fost prezentate eronat de către cei care s-au interesat de viața familială a lui Hasdeu. Neînțelegerile dintre părinți provocate de escapadele (nu infidelitatea!) soțului și alimentate de gelozia soției sînt curmate prin plecarea mamei la Brașov. Aceasta o ia pe fetiță la dînsa — fiindcă schimbarea aerului îi va face bine Lilichii, deja anemice — și urmează o tăcere încordată întreruptă din cînd în cînd de vreo scrisoare trimisă pe furiș de către copilul de 10 ani care înțelege situația. Hotărîrea este luată cu toată rezistența opusă de Hasdeu: fiica lui își va continua studiile în Franța.

Se pare că începuseră intrigile, bîrfelile, iar eleva Iulia Hasdeu, recunoscută în cercul de prieteni și apropiați ai familiei ca un copil precoce, devine „fata lui Hasdeu", căreia i s-ar face înlesniri datorită poziției tatălui. Așa se explică grija cu care părintele se va interesa de programele școlare ale liceelor din Paris, ca nu cumva acestea fiind la un nivel scăzut, să se creadă că „fiica lui Hasdeu a fugit de greutăți".

Fetița de 10 ani sesizează neîncrederea celor din jur în aptitudinile ei: într-o temă liberă la limba engleză, ea povestește despre o prințesă frumoasă, inteligentă, talentată, pe care supușii regelui-tată n-o admirau pentru bunătatea și înțelepciunea ei, ci din datoria de a se comporta astfel[9]. Maturitatea copilului, care simte răceala dintre părinți, deși deopotrivă oblăduit de grija lor, se reflectă în scrisorile Iuliei: ea este cea care clarifică problemele bănești, apreciază pregătirea profesorilor, iar rugămințile ei ca soții să se împace capătă de fapt nota unor sfaturi foarte argumentate. Îndemnurile lui Hasdeu: „n-aș vrea să se zică la București că ai fugit de la studii mai grele" sau „trebuie să le dovedești că românce le, prin inteligența și silința lor, sînt superioare francezilor" nu trebuie privite ca impunerea unor eforturi; ceea ce cerea Bogdan Petriceicu Hasdeu exprima doar încrederea pe care o avea în receptivitatea neobișnuită a fiicei sale: „Sper, Lilicuțo dragă, că tu nu vei desminți încrederea tatălui tău" (1881)[10]. De altfel, tatăl fusese cel care, cu toate insistențele Iuliei de a frecventa clasa a V-a, o înscrisese în clasa a IV-a. Unele sfaturi date în privința studiului se justifică prin aceea că Hasdeu voia să ceară o bursă pentru fiica lui, cerere care trebuia îndreptățită. Tot mai rar vor reveni în scrisori ecourile mîndriei părintești, din ce în ce mai des ele alternează cu îngrijorarea ca nu cumva eforturile să fie prea istovitoare. Iulia Hasdeu este prima din clasă, la sfîrșitul clasei a IV-a. Michel Bréal îl felicită pe părintele mîndru de meritele fetiței lui în vîrstă de 12 ani, căci succesele obținute justifică bursa de 3000 fr. pe an acordată datorită sprijinului lui Gheorghe Chițu[11].

Întors la București, Hasdeu continua să fie îngrijorat din cauza durerilor de cap de care se plîngea Lilica și a miopiei ei, care se accentuase; însă programul de lucru nu suferea nici o modificare: teme pregătite conștiincios, lecții particulare cu profesori de latină, pictură și pian, lecturi pînă la ore

---

[9] *A story* (Arh. st. București, Fond. Mss.).
[10] Arh. st. București, Fond. B. P. Hasdeu, pachet V.
[11] Arh. st. București, corespondența B. P. Hasdeu către Iulia (soția).

tîrzii și însemnări: notițe, versuri, subiecte de drame, traduceri din poveștile lui Ispirescu, anecdote. Citindu-l pe Shakespeare, poeta cedează locul criticului de teatru în studiul *Mon Shakespeare*, lucrare în care profesorul Bréal observa ca dominantă nota romantică[12]. Atît problemele pe care le pune, cît și răspunsurile pe care le dă sînt de natură romantică. În căutările acestea își spun cuvîntul lecturile făcute pînă la ore tîrzii: V. Hugo, Lamartine, Musset, George Sand, Shakespeare și, mai presus de toate, monografiile despre Napoleon. Sentințele categorice sînt justificate, pe de o parte, de vîrstă, pe de altă parte de acel fir conducător în romantism — dăruirea totală pînă la sacrificiu.

Iulia Hasdeu scria fragmentar schițe, unele pasaje naive; însă chiar și în acestea figurile de stil sînt sugestive și încărcate de sens filozofic. Corespondența cu tatăl ei se transformă în discuții literare, încît B. P. Hasdeu le trimite „celor două Iulii" articole de-ale lui ce urmează să apară în reviste, așteptînd comentariul Lilichii. Ca un laitmotiv, așa cum în scrisorile fiicei întîlnim numeroase „P.S." despre cei lăsați în București, la B. P. Hasdeu apare grija permanentă pentru sănătatea copilului de 12 ani (în urma pojarului și a unei răceli, debilitatea se agravase); „Lilicuța să fie sănătoasă și să învețe", dar „să nu lucreze peste măsură: are destul timp în viitor" le scria părintele[13].

Nu este impropriu termenul folosit de Manolache: „floare dezrădăcinată"; cu cît anemia și slăbiciunea fizică cucereau teren, cu atît dorul de țară, de curtea de la Arhive — unde crescuse —, de pisicuțele și puii aceleiași curți a copilăriei este mai puternic. Și izbucnește protestul mut al depărtării, imputare pentru lipsa îndelungată a depeșelor de la București[14]: „Qu'avons nous fait pour être ainsi abandonées sur une terre étrangère?". În însemnările intime, Iulia Hasdeu notează:

Tel je suis, ô fleur flétrie
Arrachée à mon sol natal.
Je languis loin de ma patrie
Comme toi dans ton fin cristal[15].

Vîrsta dificilă își spune și ea cuvîntul: o tristețe maladivă șterge contururile și așa destul de vagi ale unui ideal intangibil; Iulia Hasdeu notează în jurnalul intim: „Nous ne pouvons un peu que parce que nous voulons beaucoup, et nous n'arrivons au bien que parce que nous avons l'idée du mieux"[16]. Cei din jur nu știau că nu numai eleva își dublase eforturile, ci

---

[12] *Mon Shakespeare*, în *Oeuvres posthumes* de Julie Hasdeu (II), Paris, ed. cit., p. 191—198.

[13] C. Manolache îl învinovățește pe nedrept pe B. P. Hasdeu de sfîrșitul timpuriu al fiicei sale (C. Manolache, *„Scînteietoarea viață a Iuliei Hasdeu*, Ed. Cugetarea, 1935).

[14] B. P. Hasdeu, care în 1874 era profesor la Universitate, în 1876 fusese numit director al Arhivelor statului, în anul 1877 devenise membru al Academiei și de curînd, în 1883, fusese ales membru al Academiei de Științe din St. Petersburg.

[15] *La rose au vase*, în „Revista nouă", nr. 10, 1888.

[16] „Noi nu putem puțin, pentru că vrem mult și nu ajungem la bine, pentru că avem noțiunea de mai bine" *(Jurnal intim*, Fond. special B.C.S.*)*.

și Iulia Hasdeu, aplecată prea mult asupra mesei de lucru, cea care acoperea foile de maculator cu însemnări și dialoguri vii. Versurile scrise în această perioadă ne pot ajuta să urmărim evoluția și formarea scriitoarei: sinceritatea răbufnește uneori vehement, ca expresie fidelă a gîndurilor ei, a sensibilității ei, care se accentuează înspre tristețe și însingurare. Iar tatăl, preocupat de luarea premiului Academiei, de alegeri, de apariția ultimului număr al „Columnei", se mîndrea că „alți părinți au nevoie de a împinge pe copiii lor la studii. Cît de fericit tată sînt eu, care mă văd silit a mai astîmpăra felul de învățătură al copilului meu" — scria B. P. Hasdeu[17]. Într-adevăr, temele școlare sînt pregătite foarte conștiincios, tratarea lor amplificîndu-se la nivelul cunoștințelor și a puterii de pătrundere a Iuliei Hasdeu; așa se explică faptul că în anul bacalaureatului are gata studiile *Mon Molière*, *Mon Shakespeare*, *Mon Sofocle*[18].

În iulie 1886 Iulia Hasdeu își dă bacalaureatul cu lucrări susținute oral asupra retoricii și filozofiei. Lecturile din Demostene, Bossuet, Socrate, Platon, Aristotel, Descartes, Boutroux luaseră locul celor din Byron, Shakespeare, Molière, F. Villon... În luna noiembrie a aceluiași an, Iulia Hasdeu va fi studentă la Sorbona, înscrisă pentru licența în filozofie la Facultatea de litere; urmează cursurile lui Lenient, Larroumet, Paul Janet, Louis Leger, Jules Martha, Paul Gerard și ale lui Ludovic Carrau[19].

Este perioada unor eforturi pe care greșit le-am considerat ca adevărata cauză a sfîrșitului fatal; ci dimpotrivă, faptul că era conștientă de apropierea acestuia, a determinat-o să lucreze pînă seara tîrziu și dimineața la ora patru-cinci să fie din nou la masa de lucru — așa cum îl informează L. Șăineanu pe Hasdeu într-una din scrisori[20]. Iulia este cea care nu renunță: „une fois la lutte engagée, ce n'est pas moi qui me retirerai au front de la mêlée, je... n'y renoncerai jamais pour rien au monde[21].

Studenta dă lucrarea *Logica ipotezei*, după ce parcursese critic scrierile lui Copernic, Kepler, Newton, Hume, Leibnitz, Cavier, Bacon, Platon, Aristot, Descartes. În 1887 Iulia va susține a doua comunicare la Sorbona, despre Herodot. După examenele anului I, Iulia Hasdeu revine în vacanță la București cu mama ei; doctorii Damaschios și Percheron de la Paris îi recomandaseră Elveția, însă nici ei și nici medicii Măldărescu și Calinderu nu sesizează decît o debilitate, firească ținînd seama de eforturile depuse.

Într-o seară de august, Bogdan P. Hasdeu află de preocupările literare ale Iuliei, încercări de care nu știuse absolut nimic[22]. Cu toate că fiica sa a refuzat categoric să dea ceva spre publicare, B. P. Hasdeu trimite cîteva

---

[17] Arh. st. București, Fond. B. P. Hasdeu, pachet V.

[18] Dintre acestea, vor fi inserate numai primele două în *Oeuvres posthumes* de Julie Hasdeu (II), 1890, p. 109—149 și 191—198.

[19] Arh. st. București, Fond. B. P. Hasdeu.

[20] Arh. st. București, Fond. B. P. Hasdeu, dosar VII.

[21] Scrisorile Iuliei către tatăl său, Bogdan Petriceicu Hasdeu, în „Tribuna Basarabiei" nr. 222.

[22] „Ce n'est qu'en mois d'août 1887 que j'ai appris pour la première fois l'existence de certains cahiers que ma fille gardait soigneusement et dans lesquelles elle écrivait à fur et à mesure sa prose et ses vers".

dintre ele lui Clavel — directorul ziarului „Etoile roumaine", în paginile acestei reviste apărînd *Les Contes bleus, Larmes d'enfance, Dédain* și *Le souhait d'une vilaine*. Zilnica sforțare de veselie prefăcută este determinată de decența dezvelirii interioare și — poate — de neputința de a se înțelege pe ea însăși.

În vacanță la București, Iulia Hasdeu trăiește intens bucuria de a fi acasă. Tot în limba franceză va descrie serile românești:

Qu'elle était douce, ma paisibile rêverie
Sous le bleu firmament de ma chère patrie,
Et dans le lointain gris cette molle chanson!

(*Une nuit*, 1886) [23]

În maculatoare apar deja însemnări și versuri în limba română, încercări abandonate la al doilea rînd. Urmează alături traducerea titlului în limba franceză și dedesubt versurile scrise fără nici o ștersătură, fără nici o revenire.

După întoarcerea la Paris, în creațiile Iuliei Hasdeu vor abunda subiecte luate din folclorul românesc, acțiunea pieselor *Heidiques, Peouna, Idylle valache* se petrece în România, personajele sînt Vlad, Ciobănel, Marioara, Mihail. Nuvelele, povestirile, basmele, piesele de teatru și mai ales poeziile au în țesătura lor note autobiografice. Dorul de casă, de „o zi la țară", povestită în fraze vioaie ce trădau nostalgia sufletească, o face să scrie:

Je voudrais revoir encore
Mon vieux Danube, au flot bleu
Et ma montagne qui dore
Un rayon qui vient de Dieu

(*Les perles*, 1885) [24]

Iulia Hasdeu suferea, probabil, din cauza dualității persoanei: poeziile ei încep prin descrieri vioaie, spontane, apoi se simte o nostalgie abia percepută în „oh' helas", ca, în cele din urmă, nota filozofică să apară nu ca o resemnare, ci o constatare lucidă a realității.

Cînd a murit Iulia, Hasdeu a blestemat pe toți cei din jur, a hulit și a protestat împotriva nedreptății de a i se răpi lui singurul copil și țării un geniu. Din momentul în care Iulia Hasdeu s-a știut condamnată, împăcarea cu realitatea a luat cu totul alte forme decît în psihologia bolnavului. Romantismul este cel care-și spune cuvîntul cînd poeta încearcă să se autoconvingă că dorește moartea, în timp ce din însemnările ei respiră regretul efemerității. În atitudinea de așteptare a morții nu trebuie văzută decît căutarea unui echilibru sufletesc care să anuleze teama de inevitabilul ce se va produce. Însă Iulia Hasdeu cea adevărată disecă starea psihică așa cum apare ea dezgolită de orice pudoare în momentul final; povestirea *Trei muribunzi* este de fapt discuția dintre un bătrîn căruia îi pare rău că moare

[23] Julie Hasdeu, *Oeuvres posthumes* (I), p. 124.
[24] *Op. cit.*, (I), p. 54.

un tînăr și un copil care cred că se despart ușor de viață. Sosirea morții cu coasa îi face pe toți trei ca, deopotrivă, să implore o amînare: „Doamne, atît de tînăr!", „Doamne, încă o zi!". Aceasta-i adevărata față a Iuliei Hasdeu.

În *Cahier de projets littéraires d'une jeune fille de 15 ans*, toate poeziile, piesele, subiectele dramelor, povestirile, anecdotele ș.a. sînt notate avînd menționată și data sau ocazia cînd au fost scrise; la vîrsta de 14 ani Iulia Hasdeu își și alesese pseudonimul literar[25], ca, de altfel, și titlul primului volum de versuri: *Bourgeons d' Avril* — titlu pe care Hasdeu-tatăl l-a păstrat atunci cînd a publicat operele[26]. Este un testament literar, pe care poeta ni l-a lăsat, conștientă că într-o zi va fi deschis de altcineva.

În vara anului 1889, doctorii interzic orice surmenaj, se încearcă o cură inutilă în Elveția. Eforturile ultimelor drumuri în țară spre Agapia nu au făcut decît să-i apropie sfîrșitul vieții, care a survenit în ziua de 29 septembrie 1889.

---

[25] Camille Armand.

[26] În scrisoarea din 16 noiembrie 1886 Bogdan Petriceicu Hasdeu îi recomandă fiicei sale pseudonimul Jules Dieudoné sau Jules d'Eudonn, însă Iulia nu renunță la numele ales.

VASILE PÂRVAN, SCRIITOR ŞI FILOZOF AL CULTURII

EMIL MANU

Cele mai multe studii şi cele mai întinse, apărute pînă acum, au fost dedicate operei istorice a lui Vasile Pârvan, urmărindu-se, în perspectivă, aportul său deosebit în dezvoltarea ştiinţei istorice româneşti şi, desigur, în subsidiar, în dezvoltarea culturii româneşti; i s-au atribuit, acestui frămîntat creator, contribuţii în domeniul sociologiei, filozofiei (cu privire specială asupra filozofiei culturii şi pedagogiei), economiei şi poeziei. Dar, în toată această bibliografie critică, cu mici excepţii, *literatul* Vasile Pârvan rămîne un permanent subsidiar, uneori chiar un subsidiar îndepărtat şi nociv. Personalitatea lui Vasile Pârvan a oferit o audienţă contradictorie în epocă, de la entuziasmul exprimat la superlativul absolut de tineretul nostru interbelic, pînă la maliţioasele memorii lovinesciene. gîndite subiectiv în ambianţă universitară.

O biografie a lui Vasile Pârvan reclamă stilul şi amploarea biografiilor psihologice şi, cu toată onestitatea şi seriozitatea muncii istoricilor, credem că şi literaţii s-au apropiat, poate esenţial de acest mare patetic, torturat de angoase sublimate în dialoguri platoniciene. Prin aceasta nu negăm de loc contribuţia istoricilor, ci căutăm să afirmăm şi revelaţiile poeţilor şi scriitorilor în genere la adresa lui Pârvan, revelaţii pe care istoricii le-au ignorat.

La 20 de ani de la moarte, în 1947, Arghezi şi-l aminteşte „ascetic, uscăţiv, îmbrăcat în negru sever, cu o haină pe el încheiată sus ca o manta flotantă de peregrin şi misionar. Tip de pastor de congregaţie calvină, acoperit de-o pălărie mare, asortată cu costumul şi cu sufletul lui adînc şi trist. Trist, de-o eternă şi indicibilă melancolie"[1].

G. Călinescu considera geniul lui Pârvan „muzical şi solemn" (în opoziţie cu cel „viforos şi şăgalnic" al lui N. Iorga): „Cînd, după cîteva clipe de aşteptare, studenţii priveau spre uşa ce se deschidea, apărea în faţa lor Brand. Pastorul Brand al lui Ibsen, cu haina încheiată auster pînă sus, călcînd pe

[1] Tudor Arghezi, *Lume veche, lume nouă*, 1958, p. 230—231.

un gheţar. Însă, văzut de aproape, pastorul n-avea în ochii săi pătrunzători duritãţi nordice, iar tristeţea încruntată într-o ironie gravă îi dădea înfăţişarea unui actor tragic". Cînd sfîrşea de citit, „actorul tragic redevenea Brand, Brand al lui Ibsen, care ieşea cu haina încheiată pînă sus, cu o încruntare visător ironică în colţul gurii, învăluit în neguri, ca pe-un gheţar"[2]. Cînd, în ianuarie 1927, i se ia un interviu, Pârvan îi apare reporterului iscoditor „acoperit de negru sever pînă la bărbie", ca un „pastor anglican"[3]. Pentru Nicolae Iorga, „fără a fi un filozof în sensul specialiştilor, mintea lui superioară obişnuia să răscolească probleme mari, care pe atîţia din noi ne încremenesc în atitudinea unei reverenţe tăcute"[4].

Eugen Lovinescu îi croise o falsă personalitate în *Memorii*, creionîndu-i avînturile ca ale unui „ambiţios devastat de patimă cărturărească", care, ca „tip fizic, reuşise să-şi facă din urîţenia lui simiescă capul lui Voltaire, amar, sarcastic [. . .] îmbrăcat în negru ca un pastor protestant, el se avîntase din chilia lui de benedictin laic, dintre tomurile corpului de inscripţii latine, în apele perfide ale lumii, afirmînd relaţii fructuoase cu plutocraţi vanitoşi şi, mai ales, prietenii cu femei de lumea mare, prinţese prin titlu, prin frumuseţe şi talent [5], dar devorate ca şi dînsul de aceleaşi ambiţii nemăsurate, de acelaşi imperialism, oscilînd între orgoliu şi vanitate"[6]. Deşi „a avut fluidul sufletesc imponderabil care se comunică aproape magic", fără nici o „reminiscenţă nietzscheiană", Vasile Pârvan „se ferea de erupţii temperamentale, căuta despersonalizări lirice, căuta să-şi obiectiveze tragismul", deşi „era un chinuit, nu avea nimic spectaculos", deşi „urmărea adeziuni subiective, era în tot ce făcea autentic..."[7].

Dincolo de maliţia sa memorialistică, şi Lovinescu sublinia înrîurirea lui Pârvan asupra tineretului, înrîurire pe care o traducea fals printr-o „contagiune isterică". Elevii lui Pârvan au răspuns portretului lovinescian prin juste şi documentate pagini[8]. Vasile Pârvan i-a iubit pe tineri. „Cînd ochii-i se ciocneau de feţe tinere, ardeau ca un foc lăuntric"[9]. Pârvan e primul român „care a vorbit tinerilor despre spiritualitate şi despre nelinişte", Pârvan „visa gîndirea în libertate"[10].

---

[2] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941, p. 863 - 864.

[3] I. Valerian, *Vasile Pârvan*, în „Viaţa literară", I, nr. 35, p. 1 (ianuarie 1927).

[4] N. Iorga, *Oameni care au fost*, vol. II, 1967, p. 235.

[5] Aluzia este legată de prietenia lui Pârvan cu scriitoarea Marta Bibescu, al cărei volum *Izvor* avusese succes la Paris. Într-o scrisoare trimisă lui I. Bianu, Pârvan atestă acest succes (Bibl. Academiei, mss. C. 58 859). În acelaşi timp, şi Rilke salută volumul într-o scrisoare către Ion Pillat (ibidem, C 89 077).

[6] I. Valerian, *Vasile Pârvan* în „Viaţa literară", I, nr. 35 p. 1 (ianuarie 1927).

[7] Şerban Cioculescu, [*Vasile Pârvan*], recenzie la volumul *În Memoria lui Vasile Pârvan*, 1934, în „Revista Fundaţiilor regale" I, nr. 11, 1934, p. 405—410.

[8] Vladimir Dumitrescu, *Ce n-a înţeles D-l E. Lovinescu din personalitatea lui Vasile Pârvan*, Bucureşti, 1931, 12 p. Extras din „Gîndirea", nr. 4/1931.

[9] Dim. Sandu [Al. Dima], în „Datina" ,V, nr. 7—8, 1927, p. 135.

[10] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 862—863.

Originea preocupărilor spirituale în cultura românească de după război trebuie căutată în cursurile lui universitare și extrauniversitare („*Problema salvării*, 1919—1920; *Drama antică*, 1920—1921)[11]. În discuțiile unor grupări literare din prima generație postbelică, Vasile Pârvan înlocuiește influența lui Nicolae Iorga. „Încrucișare bizară, care introduce universalismul în istorie și autohtonismul în filozofia românească, Vasile Pârvan a dat tinerilor de azi gîndul universalității și al veșniciei, le-a deschis ochiul lăuntric asupra prezenței necontenite a morții în starea omului și asupra precarității oricărei creații omenești. Dar le-a dat în același timp și lecția de eroism născută din contemplarea frumuseții omului, a icoanei pe care acesta o poartă în el, de dincolo de el, și pe care o strălucește în istorie"[12].

Exemplul dat tineretului era munca; numai munca îl făcea fericit, „fără muncă se plictisea; chiar aproape de comă, în iunie 1927, citea cu lupa stampe și manuscrise în pat...; un mare sensibil, care și-a regăsit viața în pietre"[13]. Avea o „ardoare a muncii, o seriozitate tăcută, o devoțiune de preot al științei istorice"; știința îl pasiona pînă la uitarea propriei existențe; „forța extraordinară de concentrare, de izolare în sine-i crease faima unui singuratic și taciturn"[14]. Nu e exagerat să se afirme că Pârvan nu s-a distrat niciodată. Chiar călătoriile în Italia erau călătorii de studii și de tratament. Cînd vizitează, în 1909, Italia, își întrerupe călătoria pentru niște documente din biblioteca Institutului german din Roma, unde colegii germani de aici, ca și cei din Berlin și Breslau, îl numesc „*der kleine Mommsen*". La începutul studiilor venea și el din acea „blîndă, melancolică, contemplativă Moldovă, cea care de veacuri ne dă pe istoricii patriei" *(Memoriale)*. Acest temperament meditativ, dublat de o minte speculativă, însetată de certitudini, dar și chinuită de îndoieli, era al unui om cu sensibilitate modernă, dar îndrăgostit de lumea greacă. Un deziluzionat ca Renan sau Leconte de Lisle. A fost apropiat de Taine ca biografie, de Baudelaire, ca destin, de Pascal și de Marc Aureliu, ca filozofie[15]. Elevii săi susțin că avea puterea de evocare a lui Iorga, rigorismul metodic al lui Dimitrie Onciul și migala de benedictin a lui Ioan Bogdan[16].

Pentru a-i contura mai bine personalitatea anilor de studii la Berlin, ani de muncă ce-i caracterizează întreaga viață, e necesară o trecere în revistă a corespondenței din această perioadă. Știm că în 1904 și-a luat licența în istorie și și-a trecut examenul de capacitate ca profesor secundar, specialitatea limba latină și istorie. În liceu nu fusese un studios, dar în facultate uimește prin cunoștințele de limbă greacă, latină și istorie antică. La pro-

---

[11] A se vedea „Criterion", I, nr. 1, 15 oct. 1934, p. 3 *(Spiritualitate* — dicționar).

[12] Mircea Vulcănescu, *Generație*, în „Criterion", I, nr. 3—4, 1934.

[13] Alex. Talex, *Vasile Pârvan intim*, în „Floarea de foc", I, nr. 2, 13 ian. 1932. p. 4.

[14] Al. Busuioceanu, *Pârvan gînditorul*, în vol. *Ethos*, 1941, p. 76—80.

[15] Ilie Ion, *Vasile Pârvan, poetul neliniștii, singurătății și tăcerii*, Ramuri-Craiova, 1937.

[16] În afară de Iorga, la Facultatea de istorie a Universității din București predau atunci Dimitrie Onciul pentru istoria românilor, Ioan Bogdan pentru limba și istoria slavilor.

punerea lui D. Onciul, Universitatea din București îl trimite să-și continue studiile la Breslau, Jena și Berlin, unde-și ia doctoratul cu vestitul istoric Conrad Cichorius. În timpul studiilor universitare din țară, funcționează, între anii 1903 și 1905, la secția de manuscrise a Bibliotecii Academiei Române, unde-l cunoaște pe Ion Bianu, directorul bibliotecii. Cu el are o lungă și interesantă corespondență.

Din Jena, în 2 ianuarie 1905, îi scrie fostului său șef că „învață pe capete nemțește". În 21 februarie 1905, îi face al doilea „raport": excursie la Weimar și Altenburg, vizitează colecții, muzee, anticari, dar „lucrează" încă la catalogul de la Biblioteca Academiei (tabele alfabetice și cronologice la catalog). În 4 aprilie 1905, îi trimite indicele la catalog: „Și acum însă, cred că-mi veți ierta întîrzierea, și anume, pentru că eu nu sînt decît indirect vinovat de ea. Precum știți, în fiecare primăvară, ochii mei se pun în grevă: fie că-i la modă, fie că-ntr-adevăr, sînt nemulțumiți de stăpînul lor...". În 31 ianuarie 1908 îi scrie din Berlin că-i bolnav de reumatism. „Cît privește călătoriile arheologice în Grecia și prin țările Apusului, cu colecții mari de antichități, aceea atîrnă de bunăvoința D-lui Ministru... Ce să fac, dacă Universitatea din București a socotit că unui pierde-vară ca mine nu trebuie să-i prelungească bursa..." [17].

Călătorind în Italia, în februarie 1908, îi confiază boala și lui Bogdan-Duică. „Aici îmi merge mai bine. Și sper să pot iar lucra în același tempo ca mai înainte"[18]. Bianu îi trimite sfaturi de îngrijire, la care, din același climat sudic, îi răspunde (Roma, 10 martie 1908): „Acum trăiesc intens, și trupește și sufletește, căci retrăiesc vremurile despre care odată voi avea să vorbesc tinerimii noastre studioase, cu atît mai mult fac și cunoaștere de aproape, cu cît voi învăța mai mult, chiar din cartea vremii și faptelor învecinate ale oamenilor vechimii"[19].

Și-n atmosfera austeră a acestei munci încordate, un moment *goliardic*, aproape heidelbergian, datat 7 decembrie 1908, Berlin: „Cel mai vestit băiet de treabă din Dacia Traiană a luat *Magna cum laudae* doctoratul la Universitatea din Berlin, nănaș fiindu-i profesorul Conrad Cichorius. Cu multă plecăciune și închinăciune, vă aduce dar la cunoștință fericitul eveniment, al D-vs devotat..."[20]. Alt ton, mai puțin intim, are scrisoarea din 2 ianuarie 1909, către D. Onciul: „Tipărirea tezei, singură, mă costă 500 de mărci. Dacă Universitatea nu-mi poate da decît atît, nu încerc a mai cere și cele 300 de mărci, taxele pentru examen. În orice caz, vă spun Domniei-Voastre, ca să știți, că după 1 octombrie 1908, cînd mi-a încetat bursa, am trăit și am putut plăti primele taxe, numai din economiile făcute înainte, deși în primăvară făcusem călătoria de trei luni în Italia. Asta ca să fiu ferit de imputarea că am făcut cumva lux pe aici"[21].

---

[17] Corespondența *Vasile Pârvan — Ion Bianu*, Bibl. Academiei, Mss. C. 58 846 — 874.
[18] Corespondența *Vasile Pârvan — Bogdan-Duică*, Bibl. Academiei, Mss. C. 107 017—018.
[19] Corespondența *Vasile Pârvan — Ion Bianu*, loc. cit.
[20] Ibidem.
[21] Corespondența *V. Pârvan — D. Onciul*, Bibl. Academiei, S. 56(1—7)/XXI.

Ca și mai tîrziu, munca acestor ani de formare „este asceză, înfrîngerea unui trup șubred, luptă îndîrjită pentru atingerea unui țel, filozofie a vieții"[22]. Dar cel mai desăvîrșit portret al lui Pârvan este un autoportret deghizat — portretul lui Marc Aureliu, împăratul roman, filozof stoic, care-i devine mentor spiritual peste timp. Studiul apare în 1909, dar e scris mai înainte, în anii doctoratului, la Berlin. Destinul de tragedie antică al împăratului îl impresionează: suflet adînc, sincer, înconjurat de oameni lingușitori și venali, predica soldaților curajul și devotamentul, dar cel mai bun general și prieten îl trăda; soț ideal, adorîndu-și femeia și copiii, își pierde copiii, iar soția e calomniată în public. Și H. Taine picta același caracter în portretul împăratului, bolnav și fără armată, iernînd în Germania, cu gladiatori recruți, cu mercenari și sclavi, dezaprobat la Roma, obligat să omoare, să distrugă, împotriva firii lui[23].

Marc Aureliu, prezentat de Pârvan, era un reflexiv, un taciturn, un solitar, un stoic, un melancolic liniștit. Ca filozof, Marc Aureliu a croit o filozofie parcă numai pentru Pârvan: sinceritatea pînă la absolut; împlinirea datoriei este totul, practicată pînă la absolut, fără răsplată. „Cu o liniște tragică, omul singuratic își sacrifică propria viață pentru semenii săi, fără a se simți ca altceva, decît purtătorul impersonal al unui ideal", scrie Pârvan despre Marc Aureliu. Ca să rotunjim această paralelă, e de ajuns să citățm amintirile celor care l-au văzut în clipa morții: stoicul Vasile Pârvan părea împietrit în fața morții, dar în clipa fatală s-a întors brusc și a început să plîngă ca și Marc Aureliu în eseul lui Merejkowski.

După această mască psihologică a lui Pârvan, conturată din mărturii și confidențe, din umbre și penumbre, care-i rotunjesc totuși mai bine imaginea decît o didactică narațiune biografică, să încercăm a-l prezenta pe Pârvan literatul, poetul tragic, filozoful culturii, sau, pur și simplu, pe autorul *Memorialelor*.

O mare parte a operei sale e compusă din eseuri cu caracter filozofic și sociologic, care, prin forma lor literară, l-au impus ca scriitor. E. Lovinescu îi nega această calitate, considerînd cugetarea lui filozofică ca „o simplă banalitate mascată sub o insuportabilă grandelocvență stilistică". După părerile criticului, „*Formele istorice* și *Memorialele* reprezintă modele intolerabile de patetism verbal, de beție de cuvinte, de locuri comune... învăluite într-o frazeologie bombastică..."[24]. Concluzia: opera literară a lui Vasile Pârvan „nu rezistă unei elementare analize a bunului-simț". „Gongorismul solemn și găunos", de care-l acuza Lovinescu, este combătut de G. Călinescu: „Lungile compoziții oratorice, pe sugestii antice (cîntece de jale, cîntece de biruință, dialoguri platonice) nu sînt bombastice, ci numai solemne. Talentul

[22] G. Călinescu, *V. Pârvan*, în „Universul literar", XLIV, nr. 26, 24 iunie 1928, p. 414.
[23] H. Taine, *Nouveaux essais de critique et d'histoire*: *Marc Aurèle*, p. 95.
[24] E. Lovinescu, *op. cit.*, p. 86.

este învederat... Arta acordurilor lungi e remarcabilă"[25]. „Era și un scriitor de mari însușiri — scrie N. Iorga —, căruia nu-i era teamă de nici una din cutezanțele *modernismului* (subl. ns. — E. M.) care-l încînta"[26].

Pentru a scoate în relief interesul lui Vasile Pârvan pentru literatură, și mai ales intuițiile sale de critic și estetician, e de ajuns să citățm prețuirea pe care o acorda operei lui Liviu Rebreanu, într-o perioadă în care, personalități mari, dar mai puțin receptive, nu-l apreciau. Ca secretar al Academiei Române, a stăruit pentru premierea romanului *Ion* în 1920. O scrisoare inedită, din această vreme (11.XII.1920), este edificatoare:

„Iubite Domnule Rebreanu,

Am citit opera d-tale pagină cu pagină. Este una dintre creațiile cele mai *puternice* pe care le-a dat literatura noastră în ultimele două decenii. Sobrietatea, obiectivitatea și sinteza monumentală a inspirației, dispoziția de suflet dominator melancolică (aproape primitiv-antică) a întîmplărilor și soartei omenești dau operei d-tale caracterul și valoarea artistică general omenească, care asigură trăinicia peste orice fel de contingențe contemporane. Îmi voi face o datorie de a susține romanul D-tale la Maiul viitor[27], pentru un important premiu al Academiei Române. Îți mulțumesc pentru plăcerea ce mi-ai făcut de a-mi trimite lucrarea D-tale"[28].

De remarcat primitivismul antic pe care-l sesizează, ca și G. Călinescu mai tîrziu, în caracterul lui Ion.

Ca scriitor a fost liric prin excelență. Chiar extazul, aproape oniric, pe care i-l da fascinația celor mai îndepărtate zări ale trecutului, era liric. Eudemonia stoică a gîndurilor sale era muzicală, exprimată însă cu lapidaritate academică. Era atît de contopit cu lumea pe care o dezgropa, că ori de cîte ori se întorcea de la pietrele lui pontice, tăcute, „părea un grec de altădată"[29]. Dar acest lirism solemn nu reprezintă decît forma în care erau comunicate gîndurile lui Vasile Pârvan. Conținutul este de cele mai multe ori erudit, intens documentar.

În acest sens pot fi citate preocupările sale de istorie literară. În 1902, student fiind, publică în „Convorbiri literare", *O importantă scrisoare despre G. Lazăr* și *Trei traduceri ale lui Alex. Odobescu din Horațiu*. În 1903 și 1904, consemnează *Însemnări de pe manuscrise vechi* în aceeași revistă. Un model de cercetare dusă pînă la acribie îl găsim în studiul, destul de întins (64 p.), *Un vechi monument de limbă literară românească (1639—1668)*, considerat o contribuție de istorie a limbii literare (1904). Manuscrisul aparține diacului Toader din Ardeal, care instruia pe nepoții logofătului Pătrașcu Ciogolea, din Calafendeștii Bucovinei. Diacul compune la 17 martie 1639, la moartea logofetesei, jupîneasa Sofronia, un „*Cuvînt* de îngropare, așa precît puterile

[25] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941, p. 863.
[26] N. Iorga, *op. cit.*, p. 235.
[27] În fiecare an, în luna mai, se țineau ședințele pentru acordarea premiilor Academiei Române.
[28] Corespondența *Vasile Pârvan — Liviu Rebreanu*, Bibl. Academiei, Mss. C. 44 079—080.
[29] Al. Busuioceanu, *Ethos*, 1945, p. 117.

și cunoștințele îl ajutau". *Cuvîntul*, pentru că se adresa unui auditoriu ce nu știa slavona, este redactat în limba română, numai explicațiile redacționale sînt în slavonă (limba literară a vremii). Vasile Pârvan face numai un studiu de istorie literară asupra textului, nu unul filologic, „lăsînd studiul filologic acelora ce-s mai pregătiți pentru astfel de cercetări".

Concluziile istoriografice sînt exprimate cu seriozitate erudită și cu competență de istoric literar: inspirația e bisericească, pornind de la rugăciunea pentru morți din *Molitvelnicul* vremii, alcătuirea cuvîntului e însă originală, aparține autorului; prin valoarea lui, *Cuvîntul* lui Toader diacul poate fi socotit printre cele mai vechi monumente de limbă literară românească. După prezentarea integrală a textului, cu varianta lui ardeleană din 1668, urmează o cercetare istorică asupra epocii, cu date sumare despre autor și familia logofătului.

Tot în rîndul preocupărilor de istoriografie literară intră și micile articole și rapoarte academice legate de comemorări, ca aceea a lui Gheorghe Lazăr în octombrie 1923, sau despre casa și mormîntul lui Vasile Alecsandri de la Mircești, în 1925.

Deși s-a spus că primul război mondial, prin suferințele pe care le-a produs, a declanșat în sufletul lui Pârvan disponibilitățile lui poetice cu potențial de tragedie antică, exploziile lirice cu ton de spovedanie sînt mai vechi și legate direct de călătoria sa în Italia din decembrie 1913 — martie 1914. În această călătorie cunoaște geografia și istoria Italiei și intuiește spiritul culturii italiene. Într-o conferință din 1926, intitulată *Spiritul italic*, sublinia *spontaneitatea* și *sinceritatea* formelor de manifestare ale culturii italiene. Dar începutul acestor elogii își are sorgintea în drumurile italiene din 1913—1914. În aceste lungi meditații sub soarele italic își redactează discursul de recepție la Academia Română, închinat lui Constantin Erbiceanu, text deosebit de literar, publicat în volumul *Memoriale*.

Pârvan rupe tradiția prin care discursurile de recepție trebuiau să fie, după un tipic tradițional francez, simple elogii, circumscrise biobibliografic personalității predecesorului. El face o adevărată mărturisire filozofică, care amintește lirica tragică a filozofiei lui Blaise Pascal, dar, coincident, și neliniștile lui Sören Kierkegaard, o confesiune a sufletului său în care situează omul într-un tragism neoistoric, o existență tragică, activă însă, cu o voință de acțiune și luptă. Discursul său de recepție începe printr-o evocare a peisajului italian: „În țara unde chiparoșii stau de pază la capetele celor întru veșnică pace adormiți, unde măslinii cu frunzele lor argintii îmbracă munții ce se oglindesc în marea nemărginită, unde bolta cerului se înalță pînă în infinit, iar lumina soarelui pătrunde toate, dîndu-le lumină din lumină, acolo omul are sufletul mai simplu și mai clar, seninul cerului și al mării îl însenin eează și pe el, și gîndul iubitor de lumină se avîntă în visare spre înălțimile albastre cu Platon, ori pe mările de smarald și safir cu Homer". Discursul, prin excepționala formă literară și prin solemnitatea academică, nelipsită de o poezie în înțelesul cel mai sever, aproape muzicală, creează mai multă vîlvă decît opera predecesorului. Nicolae Iorga îl elo-

giază, găsind prilejul să retușeze totuși violența stilistică a acestui debut inedit, al unui academician ce nu împlinise încă 32 de ani: „Bătrînețea se face mai puțin timidă și tinerețea mai puțin năvalnică în colegialitatea Academiei". *In memoria Constantini Erbiceanu* nu e singura ocazie de elogiere a muncii și a libertății: „Să muncim în libertate, să creem în libertate, e să cîntăm vieții cel mai frumos imn, pe care l-ar putea sufletul nostru cuprinde în adîncurile lui. Munca e ritmul vieții. Ea dă, ca și libertatea, tărie și frumuseță și caracter propriu ființei noastre". În acest discurs de recepție academică, Pârvan era totuși mai reținut; în *memorialele* ulterioare va ajunge la forme direct melodice, cu accente de melopee sau cu o orchestrație de catedrală.

Forma literară originală pe care o cultivă istoricul e *comemorarea, memorialul*, adică evocarea, permanența prin amintire. Lucrările sale literare sînt „o înaltă expresie a energiei sufletești autohtone", afirmată într-o vreme în care toate geniile românești revelaseră numai un „temperament indolent, oriental"[30]. Arghezi îl considera pe acest mare erudit și poet un permanent „student, neispitit de răsfățările în care se gîdilă și se masturbează vanitățile oamenilor mari, buhăiți de bunuri și lacomi de onoruri..."[31].

Războiul României din 1916—1918 a solicitat opiniile lui Vasile Pârvan, participînd cu multă cumpănire la ajustarea entuziasmului nerealist al celor care cereau intrarea în război. Cu un spirit plin de umanism, care amintește paginile de mai tîrziu ale lui Camil Petrescu, scria în 1914: „Nu strigînd *război, ura*! *vrem Ardealul*! vom deștepta entuziasm pentru campania așa de apropiată peste munți, ci lăsînd celor mulți, care vor lupta și vor muri, siguranța că familiile lor nu vor rămîne pe drumuri"[32]. Acuzat de trădare, acostat de studenți și insultat în public, Pârvan a suferit. A fost mobilizat în Moldova, a asistat la dezastrul unei armate nepregătite, a trăit drama miilor de familii care și-au pierdut fiii, și-a pierdut chiar el soția și copilul. Toate acestea au adăugat la temperamentul său meditativ și melancolic ceva aspru și sever. *Gîndurile despre lume și viață la greco-romanii din Pontul stîng* sînt autobiografice, sînt propriile sale gînduri despre tragicul existenței umane. Memorialul intitulat *Rosalia* e un cîntec de jale și un cîntec de biruință dedicat celor căzuți pentru libertate; textul poate fi ușor transpus în versuri care amintesc ritmuri din *Cîntarea României*:

Camarazi eroi,
reîntorși din moarte,
Intonați imnul eroilor,
biruitori prin moarte.
Cîntați imnul eternei lor liniști,
somnului lor senin.
Cîntați biruința jertfei lor sfinte,
cîntați bucuria zilelor de azi.

---

[30] G. Călinescu, *Vasile Pârvan*, „Universul literar", XLIV (1928), p. 414.
[31] T. Arghezi, *loc. cit.*, p. 231.
[32] Vasile Pârvan, *Părerile unui trădător de neam*, București, 1914, p. 12.

În adînc de codri, la maluri de ape,
moare astăzi jalea, unui neam întreg...

Parentalia e însă închinarea solemnă adusă împăratului Traian, la 18 veacuri de la moarte, care traduce gîndurile despre viaţă ale dacilor:

Rugineau codrii.
Ca nişte paseri obosite coborau legănat către pămînt
frunzele aprinse de cea de pe urmă sărutare
a soarelui de toamnă.
Prin satele Daciei
mergeau zvonuri de răzbunări romane...
Femeile erau posomorîte.
Bărbaţii erau tăcuţi.
Era linişte aspră în toţi...
Cînd începură a cădea fulgii,
ştia fiecare că în primăvară va putea muri.

Sînt versurile unui poet autentic, croit pentru declamaţie în stil antic, într-o „solemnitate impersonală" de imn. Proza lui Pârvan e poematică, dar concentrată şi fixată în jurul unor idei care aveau o singură finalitate: sensul vieţii. „Toată întristarea vieţii noastre — scria el în *Idei şi forme istorice* — stă în neputinţa noastră de a sfărîma zidul de singurătate care se ridică în jurul fiecăruia din noi pînă la cer".

În volumul *Idei şi forme istorice* sînt cuprinse patru prelegeri inaugurale. Prima, cea mai semnificativă pentru definirea literatului şi gînditorului, intitulată simbolic *Datoria vieţii noastre*, e lecţia de deschidere a cursurilor de istorie antică şi de istoria artelor, ţinute în semestrul de iarnă al anilor 1919—1920 la Universitatea din Cluj. Această primă prelegere este un eseu de filozofie a culturii, disciplină pe care o va dezvolta mai tîrziu, la aceeaşi Universitate, Lucian Blaga. Vasile Pârvan combate limitarea culturii române la tradiţionalismul etnografic inert.

Într-un mic fragment din lecţia *Despre valorile istorice*, făcînd raportul dintre solul Greciei antice şi cultura ei, citează cele mai moderne cercetări din epocă, pe care le amendează cu un original punct de vedere: „Nu pămîntul Greciei a creat marile genii ale secolului al V-lea... dar cultura senină, armonioasă, ideală, elenică nu se putea naşte nici în cuptorul de baie al Etiopiei, nici în mocirlele îngheţate ale Venzilor...". Pămîntul nu poate crea, dar „poate împiedica alcătuirea unei mari creaţii culturale"; el este numai regulatorul instinctelor şi aspiraţiilor. Pârvan vorbeşte de stabilirea unui acord perfect între „notele pămîntului şi notele omului". Omul poate deveni un Prometeu numai realizînd acest acord.

În aceleaşi prelegeri tratează cadrul biologic al naţiunii. Pârvan era bun prieten cu sociologul Dimitrie Gusti, pe care l-a cunoscut în timpul războiului în Moldova. Împreună cu Gusti a elaborat un plan de organizare a *Asociaţiei pentru studiul şi reforma socială*, care a generat ideile sociologice ale Şcolii de sociologie de la Bucureşti. E nu numai o reparaţie, ci chiar mai mult decît atît, citarea lui Vasile Pârvan ca stimulator al sociologiei româneşti.

Am îndrăzni să mergem și mai departe, afirmînd că, dacă prelegerile *Despre valorile istorice* și *Ritmul istoric* ar fi fost traduse în limbi străine, multe din ideile unor mari filozofi ai culturii, ca Spengler sau Frobenius de exemplu, ar fi fost mai puțin originale. Caracterizările pe care Pârvan le face culturilor orientale, transpunerea lor în linii geometrice și corelațiile pe care le stabilește în prezentarea culturii europene sînt pline de sensuri care-i aparțin nu numai ca formulare.

Făcînd apel la forme și simboluri antice, constată în cultura europeană contemporană un „alexandrinism" care nu mai vede în lume „decît probleme de forme și metode", alexandrinism care traduce o absență a ideilor mari și originale. Singura idee creatoare care caracterizează totuși lumea contemporană e noțiunea de *subconștient*, „care redevine nu numai obiect de preocupare, dar chiar centru a noui încercări de explicație a lumii și a vieții umane...". Concluziile lui Pârvan, în toată țesătura de argumente sceptice, e raționalistă și realistă: „Soarta umanității n-o mai fac zeii, ci oamenii". Într-o istorie a artei universale, mai exact, într-o filozofie a artei universale, eseurile lui Pârvan sînt atît de comprehensibile și frumoase, că ar merita traduse neîntîrziat în limbi străine.

Demne de susținut sînt paginile de artă și energie umană, corelația dintre mișcările trupului și formele artistice: „Nu poți face, șezînd turcește, pictură sau sculptură monumentală, ci cel mult mărunțișuri de artă industrială...".

Subtilele disociații estetice dintre sculptural și literar sînt modele pentru cele mai elevate tratate de estetică: „Privită sculptural, viața fiecărui om este mult mai simplă și clară decît dacă e privită literar. Vorba e un material prea inconsistent, prea apătos și aproximativ, ca să poată reda pregnant, exact și tăios, adevărul estetic ori metafizic. Noi azi am pierdut obișnuința de a privi și cerceta *nudul* spiritual. Grecii din vremea clasică puteau reda și *nudul* trupesc și pe cel sufletesc, pentru că erau pregătiți sistematic întru gîndirea plastică...".

Pentru Pârvan obiectul istoriei e spiritul, cultura și nu natura, argument prin care a atras tineretul și prin care a criticat concepția arhivistică a vechilor istorici. Cele două prelegeri, despre *Valorile istorice* și *Ritmul istoric*, sînt lucrări de filozofie a istoriei, în care este subliniată această idee a primatului spiritualității. Abstracțiunii și impresionismului filozofic formalist și afectat din epocă, Vasile Pârvan îi opune un violent realism, constituit din afirmații concrete și preocupat într-o înaltă măsură de propria noastră existență națională, prin esența ei spirituală. Sinteza dintre neohegelianism și neokantianism pe care o face acest mare istoric nu ne determină să-l socotim un spiritualist, un idealist absolut. Pârvan a avut adesea prilejul să-și afirme simpatia pentru unele idei, ca „solidaritatea general omenească", „înalta potențare spirituală" a patriotismului, „luminarea radicală a satelor", „realismul vieții".

Patriotul Vasile Pârvan, vorbind despre *Unire*, în 1906, condiționa unitatea națională a românilor de cea culturală: „Căci atîta vreme cît silin-

ţele pentru o unitate culturală se vor mărgini la unificarea păturii intelectuale şi numai din punctul de vedere absolut unilateral al unităţii artistico-literare şi ştiinţifice, atîta vreme opera va rămîne tot superficială. Renaşterea românilor trebuie să se sprijine pe luminarea satelor, pe deşteptarea conştiinţei naţionale unitare acolo..."[33].

Într-un interviu dat revistei „Viaţa literară", cu cîteva luni înainte de moarte, Pârvan critică literatura formalistă a epocii lui, acuzînd pe scriitori că nu aprofundează viaţa: „Crezi că se poate face operă de artă, privind prin geamul de la Capşa cum se perindă mulţimea de gură-cască, aceeaşi şi aceeaşi întotdeauna? Este permis oare ca literatura să fie numai un joc al imaginaţiei? Nu zic numaidecît că scriitorul trebuie să caute tot felul de aventuri pentru a avea subiecte. Trebuie să ia însă parte la viaţa activă..."[34].

Vorbeam mai înainte de contribuţia lui Vasile Pârvan în domeniul filozofiei culturii. În acest sens e necesar să precizăm că istoricul separă problema literaturii de aceea a culturii, în sensul că o cultură înaintată nu este o condiţie absolută a unei bune literaturi: „În această privinţă — spune Pârvan —, cred că generaţia noastră este ceva mai înaintată decît aceea de pe vremea lui Eminescu, totuşi nu văd nici un Eminescu al generaţiei de azi"[35]. O bună literatură „nu se predă în seminarii" sau în „institute de literatură". Epoca noastră ar trebui să fie străbătută, pentru o renaştere a literaturii, de un „Sturm und Drang" spiritual care s-o configureze expresiv. „Epoca postbelică nu şi-a găsit expresia"[36]. Ca să ilustreze acest adevăr, citează pe Alecsandri, care, „bine, rău, altădată" intuise „stilul epocii lui", definit prin optimismul survenit în urma închegării statului nostru după Unire. Discutînd raportul dintre critică şi literatură, Pârvan spune lucruri ce-ar putea figura pe manşeta oricărui ziar de azi: „Literaţii nu se pot educa de către critici, ca nişte copii la Kindergarten. Singurul maestru este viaţa"[37].

Pentru cunoaşterea integrală a literatului Pârvan, nu sînt lipsite de interes cîteva articole risipite în periodice, şi chiar cîteva manuscrise a căror autenticitate e totuşi numai pe jumătate probată. O poemă în proză este dedicată Ţării de Apus, Crişanei. Aici însă, elogiile se adresează deopotrivă munţilor şi oamenilor. Sînt fraze cu patine simfonice care reduc solemnitatea ritmică la amplori acute ce anunţă stilul de mai tîrziu al reportajelor lui Geo Bogza: „Acolo sus pe piatră, cresc copaci drepţi şi aspri, şi oameni înalţi şi uscăţivi. Aerul tare e bun deopotrivă şi pentru florile rare şi femeile svelte. Buruienilor de mlaştină şi oamenilor greoi nu le prieşte la munte"[38].

S-a vorbit prea puţin despre problemele de istoria artelor, prezente în opera lui Pârvan. În 1919 la Cluj a iniţiat şi un asemenea curs. Preocupările circumscrise acestui domeniu sînt inerente unui arheolog, dar Pârvan face

[33] V. Pârvan, *Unire*, „Luceafărul", V (1906), p. 90.
[34] *Interviu*, în „Viaţa literară", I (1927), nr. 35, p. 1.
[35] *Ibidem*, p. 2.
[36] De-abia după moartea lui Pârvan marii scriitori interbelici au devenit certitudini, perioadă în care-şi publică operele lor capitale.
[37] *Interviu*, p. 2.
[38] Vasile Pârvan, *Ţara de Apus, Cele trei Crişuri*, IV (1923), nr. 8, p. 119.

mai mult. L-a interesat arta greacă și romană, dar și spiritul artei italiene. Plastica italiană, de exemplu, îi oferă prilejul unor meditații filozofice pe fond istoric: „În plastică, în locul formelor rigide și abstractizate pînă la exprimarea generalului — naționalului, am putea zice — pe care le găsim în arta orientală și greacă, în Italia găsim preocuparea de real și de amănunt, care constă din cele mai vechi timpuri..."[39]. Artistul creează numai în singurătate absolută, cînd „lumea din jurul lui nu mai există și rămîne numai el cu bucata de marmoră sau cu pînza..."[40].

Cea mai complexă artă, în concepția lui Pârvan, e cea dramatică: „Ceea ce face artistul, sculptorul sau pictorul, luînd piatra sau pînza ca să închege o operă de artă, reprezintă însă numai un stadiu începător de artă; ceea ce face artistul dramatic, este mai mult... În locul pietrei moarte își ia propriul lui trup și-l frînge..."[41]. Artistul perfect trebuie să fie și „creatorul operei, și răspînditorul ei". Pârvan a fost, într-un fel, un asemenea artist.

Prin formația sa și chiar prin stilul operei sale, al *Memorialelor* în special, Vasile Pârvan a stimulat la noi o concepție universalistă despre cultură. Ideile sale au slujit ca pivot ideologic studiilor și recomandărilor lui Tudor Vianu din *Fragmente moderne* (1925). Provincialismul unei culturi prin programe de culturalism etnic a fost combătut de Pârvan. Mai devreme decît Vianu, Pârvan a militat pentru un „ideal clasic al omului" și, anticipînd pe George Călinescu, a pledat pentru un neoclasicism românesc cu finalitate universală, sau cel puțin europeană.

Formula clasică, reiterată între cele două războaie, care ar cuprinde și pe Ion Pillat (ca poet și teoretician), „deși s-a bucurat de sprijinul unor spirite cu o mare autoritate, n-a cunoscut totuși, în epocă, o întinsă răspîndire"[42]. Această formulă însă a avut în Vasile Pârvan forța ideologică a unui titan care a propulsat-o aproape cu un ritual. Un cîntec pîrvanic ni se pare în mare parte opera lui Dan Botta; *Carmion*-ul său își are modelul în *Memoriale* și în *Idei și forme istorice*, neegalîndu-i însă rezonanțele adînci, aproape viscerale. Armoniile lui Pârvan nu puteau să creeze o școală fără riscul epigonismului și pastișei. Pârvan a creat o școală arheologică și de istorie veche, care i-a moștenit stilul de muncă, nu însă și stilul literar, care ținea de alte resorturi și care a rămas unic.

Sînt încă multe de făcut pentru a contura în istoriografia literară românească această mare personalitate. Unele din articolele și conferințele sale mai sînt risipite în reviste sau rezumate cu lungi citate în pagini de ziar; corespondența sa, atît de literară, cu o eleganță stilistică renascentistă și cu o ținută academică, oferă oricînd proporțiile unei cărți. Rîndurile de față sînt numai un început.

---

[39] V. Pârvan, *Spiritul italic*, „Adevărul", an. 39, nr. 12 907, 13.I.1926, p. 2.

[40] V. Pârvan, *Cuvînt la moartea lui Petre Liciu*, Mss. Bibl. Academiei, Arhiva V. Pârvan, I, 1, p. 5.

[41] Ibidem, p. 7.

[42] Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, 1967, p. 192.

O PUBLICAȚIE MODERNISTĂ LA PIATRA-NEAMȚ ÎN ANII 1933—1934: „PETRODAVA"

AL. IFTIMIE

În martie 1933, din inițiativa unui mănunchi de intelectuali dornici de mai bine și iubitori de adevăr și de frumos, a apărut în orașul de la poalele Cozlei cel dintîi număr din „Petrodava" — revistă de cultură, cum se subintitula. În fruntea publicației se afla un comitet alcătuit din Ioan Drăgan, profesor la Școala normală de băieți din localitate — director; institutorii Vasile Scripcaru și Gh. Gh. Neculau — redactori; ing. silvic Ciupală și publicistul Vasile Dorneanu — membri. Mai tîrziu, acestora li se alătură, ca secretar de redacție, Ion Trautzel - Vespremie, absolvent al Facultății de litere.

„Petrodava" a ținut să-și definească profilul de la bun început. În *Cuvînt înainte* (nr. 1, p. 1, 2), folosind un stil mai mult caustic decît incisiv — stil întîlnit apoi în toate articolele cu caracter programatic ce s-au publicat —, redacția ține să precizeze că nu urmărește să fundeze vreo școală sau vreun „curent literar, cultural sau social care să modifice fizionomia universului" și că nu este ispitită să practice nici sportul lansării talentelor. Scopul revistei „se limitează la coordonarea formală și statică a unor idei" și la dorința de a demonstra „că există și într-un oraș de provincie un conținut intelectual și mai ales sufletesc".

Conducerea publicației pietrene considera — pe bună dreptate, spunem noi — că „în învolburarea de curente din scrisul postbelic, în încălcările reciproce și inconștiente de domenii, în această inflație de direcții, în acest braconaj de maniere", e mai greu să discerni separînd binele de rău, autenticul de mistificare, adevărul de minciună, decît să declanșezi un curent sau o școală: „Greutatea nu este puterea de convingere, retorica, prima propulsiune care determină curentul (...), ci calitatea ideii de la înălțimea căreia curg apele viforoase. E lesne a provoca un curent; e greu a cîntări o idee!".

În cele 232 de pagini, cît însumează numerele apărute timp de un an (martie 1933 — februarie 1934), s-au cîntărit o bună parte din ideile — pe atunci de largă circulație — din domeniul literaturii, filozofiei, lingvisticii, istoriei etc. și e meritul redactorilor și al colaboratorilor „Petrodavei" că în mai toate cazurile soluțiile găsite rămîn valabile chiar pentru zilele noastre.

După cum este și firesc, deși revistă de cultură în genere, „Petrodava" a rezervat spațiul cel mai larg dezbaterii problemelor de ordin literar. În configurația publicațiilor beletristice ale acelei epoci, revista pietreană se situează în mod neîndoios în rîndul publicațiilor moderniste de nuanță moderată, aflate sub înrîurirea lui Eugen Lovinescu. Că așa stau lucrurile ne-o dovedesc articolele *Între specificul național și ritmul mondial* (nr. III-IV, p. 93, 94) și *Provincia și literatura modernistă* (nr. XII, p. 194, 195), semnate de redactorii Gh. Gh. Neculau și Vasile Scripcaru, precum și o serie întreagă de critici și *săgeți*, întîlnite în cronici, în recenzii, în epigrame etc. la adresa celorlalte direcții literare sau a reprezentanților lor.

„Sămănătorismul și poporanismul — scrie Gh. Gh. Neculau — măsurau valoarea operelor literare cu valoarea specificului național. (...) Ca să fie bună — își continuă alocuțiunea autorul — o operă literară trebuie să aibă o atmosferă patriarhală, să-și sugă seva din pămîntul strămoșesc și să exprime fondul sufletesc nepervertit al țăranului". Dar este oare „suficient ca o lucrare să aibă atmosferă patriarhală și să-și tragă seva din fondul sufletesc al țăranului ca să poată fi socotită o valoare literară? În cazul acesta, Ciocîrlan e mai mare decît Sadoveanu, pentru că la cel dintîi găsim mai mult specific național". Urmîndu-și demonstrația, Gh. Gh. Neculau continuă pe același ton: „Dacă nu orice lucrare îmbibată cu specific național e bună din punct de vedere estetic, nu înseamnă că orice lucrare literară care conține specific național e nulă din punct de vedere estetic". Pe baza acestei concluzii, redactorul se desolidarizează și condamnă radicalismul tinerei generații: „Credem că nu are dreptate acea (sic) generație tînără care se intitulează singură *generația integrării noastre în ritmul mondial* (sublinierea autorului) și care, lovind în sămănătorism, trage cu buretele peste tot trecutul și peste toată producția noastră literară, fără alegere. Pentru ei (sic) literatura noastră nu există decît de la 1925. Iar Sadoveanu, Cezar Petrescu, Teodoreanu, Minulescu nu înseamnă nimic. Pentrucă s-au încălzit la focul specificului național, pentrucă și-au mercantilizat scrisul și cultivă *bălegarul național*" (sublinierea autorului).

Lăsînd de o parte faptul că autorul articolului pune semnul egalității între poporanism și sămănătorism[1] și trecînd peste afirmația că Minulescu ar fi reprezentant fidel al specificului național, trebuie totuși să recunoaștem că argumentația e logică, iar concluzia — tipic lovinesciană — e pregătită cu abilitate: „Valoarea unei opere literare nu se judecă dacă are sau nu specific național, dacă tratează sau nu probleme de interes mondial, ci numai

[1] Lovinescu însuși asimila adeseori poporanismul cu sămănătorismul. Același lucru se întîmplă în tabăra adversă care, de asemenea, nu făcea deosebire între modernism, simbolism, ermetism, constructivism etc.

din punct de vedere estetic. Orice altă preocupare e străină de artă și poate fi valorificată în domeniul respectiv".

O părere nu tocmai similară are celălalt redactor — Vasile Scripcaru —, care, în articolul amintit, pledînd pentru modernism, arată că „drumurile clasicilor sunt drumuri bătute" și că din totdeauna „curentele (. . .) literare au oglindit spiritul timpului. De ex.: clasicismul, romantismul, poporanismul etc.". E firesc deci ca spiritul veacului nou să fie oglindit de modernism: „Literatura de astăzi — aici intervine deosebirea de vedere dintre el și confratele său — nu înțelege să ascundă nimic din ce este realitate", să se preocupe numai „de viața boierilor de altădată sau numai de viața de la țară, cîntată în definitiv pe toate strunele"[2].

Altfel spus, autorul articolului e de părere ca scriitorii să înfățișeze în mod realist aspecte ale vieții citadine, să includă în sfera lor de investigație sectoarele insuficient sau de loc explorate pînă atunci, să facă artă cu tendință.

Contradicția părerilor celor doi redactori nu trebuie să surprindă. Ea este întîlnită și la Eugen Lovinescu, mentorul lor, în *Pași pe nisip*, 1906, și în *Istoria civilizației române moderne*, apărută între 1924 și 1926. Lovinescu însuși a fost preocupat, după 1926, să demonstreze criticilor săi că între estetismul formulat în *Pași pe nisip* și sincronismul din *Istoria civilizației române moderne* nu e decît o antinomie aparentă.

Deși puțin preocupată de lansarea noilor talente, „Petrodava" face totuși loc în paginele sale unor scrieri aparținînd intelectualilor pietreni, scrieri menite a damasca racilele societății burgheze. Dintre acestea, mai incisive, dar și mai puțin reușite artistic, mi se par *Oameni stricați*, semnată de Ion Matasă, și *Tulai, Doamne*, de Ion Celarianu. Mai pot fi menționate *Clopotarul*, *Aleanul Babei* și *Ediție specială*, de Gh. Gh. Neculau; *Darul văduvei*, de M. Stamatin; *Arabescuri*, de Vasile Dorneanu, și *Tîrfichi*, de George Demetru Pan.

În *Cetatea* (nr. 1, p. 67), folosind un stil care amintește de *Cîntarea României* a lui A. Russo, V. Scripcaru spune că pe locul vechii cetăți dacice Petrodava s-a ridicat„ un oraș strălucitor de lumină, cu nume ce aduce aminte de acel al cetății și (cu) case ce-or fi purtînd în temelii bolovanii istorici". Lumea cea nouă e „gălăgioasă ca-n vremea exodului din cetate", căci „un duh rău desparte pe oameni în două tabere: de o parte mulțimea celor ce nu se văd, în întuneric — pleava din dosul ușii —, căreia i se pregătește o moarte crîncenă prin mizeria fiziologică, iar de cealaltă parte beneficiarii norocului, care ies la lumină în luxul limuzinelor și strălucirea diamantelor

[2] Ideile sînt împrumutate de la Eugen Lovinescu: „Nu putem, totuși, trăi literaliceşte mereu în lumea haiducilor, a hoților de cai, în care se desfășoară romantismul literaturii sămănătoriste; nu putem asculta mereu poveștile lui Moș Gheorghe ce pufăie din lulea în «lumina scăzută» a amurgului (...); nu ne putem reduce hrana sufletească la o astfel de literatură rudimentară, de bătrîni sfătoși, de mătușe limbute, de «duduce« romanțioase, de boieri ce-și plimbă vidul sufletesc de ici pînă colo (...); literatura unei țări civilizate nu se poate limita la poveștile mucegăite ale lui Moș Gheorghe (...), la zugrăvirea scenelor de cîrciumă sau la dragostea Domnicăi cu popa satului, la aventurile logofeților galanți" (*Critice*, vol. IV, 1920, p. 90).

pe degete, ce nu cunosc munca, (și) pe care îi pîndește pieirea tot atît de sigură, din cauza mizeriei morale. Între aceste lumi se cască o prăpastie, care poate duce din nou la moartea cetății".

Dar simpatia revistei față de literatura angajată, și în primul rînd față de scrierile în care protestul social este formulat direct, se vede foarte limpede din modul cum sînt întîmpinate volumele recent apărute sau cele în curs de apariție, deși cîteva dintre ele poartă numele unor scriitori bine cunoscuți publicului pentru legăturile lor cu mișcarea muncitorească. Iată cîteva exemple. În numărul III—IV, p. 85—86, S. Nard se ocupă mai mult de Const. Stere și mai puțin de primele patru volume — cîte apăruseră pînă atunci — ale romanului *În preajma revoluției*: „Domnul C. Stere, latifundiarul unor ideologii sburlite, personajul hirsut care și-a mascat tinerețea și vigoarea bărbăției într-o abundență capilară, de rigoare în anumite cercuri conspirative, a lepădat, în sfîrșit, la 60 de ani, masca (. . .). Și (. . .) personajul fără mască, cu chipul lui adevărat, un debutant de 60 de ani", face ca „lumea uimită, fascinată de artist", să i se prosterne. Un alt cronicar — anonim, de această dată —, în nr. XII, p. 232, regretă că „*Nostalgii*, cea de-a cincea carte a ciclului de ample proporții *În preajma revoluției*, scris cu talent de către romancierul C. Stere, își întîrzie mereu apariția". Și autorul încheie malițios: „Cînd se ocupă de politică, Dl Stere abandonează complet literatura și viceversa, neputînd să împace și capra și varza, așa cum n-ar putea să împace vreodată bolșevismul cu burghezia. *Nostalgii* apare, totuși".

Aceeași prețuire se acordă lui Al. Sahia. În nr. 5—6—7, la p. 154, referindu-se la nr. 305 al revistei „Vremea", cronicarul Justus se pronunță astfel: „Tot tînărul Alexandru Sahia redactează paginile? (Exagerată modestie la acest A. S.). În van aștepta-vom cartea cu subiect din viața mănăstirii? Sunt oameni care speră în proza dumitale, domnule «comunist»". Privită cu amabilitate e și creația tinerilor — pe atunci — frondiști Z. Stancu, Geo Bogza, Eugen Jebeleanu, Maria Banuș ș.a.: „Romanul D-lui Zaharia Stancu — *Dinamita* — ce stă să apară de sub tiparnițele ed. Cugetarea este așteptat cu interes și de provincie. La fel volumul de versuri *Inimi sub săbii* al oțărîtului Eugen Jebeleanu" (nr. 5—6—7, p. 159).

În sfera poeziei, „Petrodava" a militat pentru înnoirea mijloacelor de expresie, dar a dezaprobat exagerările, elucubrațiile verbale, imaginile forțate. Subscriind constatărilor lui Al. A. Philippide publicate de „Adevărul literar și artistic", Gh. Gh. Neculau (nr. 1, p. 24) atrage atenția că „literatura de avangardă de după război se caracterizează printr-o atitudine revoluționară care vrea să rupă cu orice tradiție. Această furie a distrugerii este în fond anarhie. (. . .). Toți știu că vor să dărîme, dar nu știu ce vor să pună la loc. Poezia nu mai trebuie să fie muzicală, nici ritmată, nici rimată. Orice punctuație este izgonită. Imaginile nu se mai disciplinează după nici o nevoie interioară. Poetul scrie cum îi vine, fără nici o ordine, la întîmplare. Deși scrie ca să publice, scrie ca și cum ar ignora, ba chiar ar disprețui, publicul".

Cronicarii „Petrodavei" au luat în derîdere astfel de procedee. Iată, de pildă, cîteva exemple. În numărul 5—6—7 (iulie—septembrie 1933), Justus

laudă încercarea lui Aurel Putneanu, care, în „Pana literară", anul I, nr. 2—3, „redă pe românește pe Li Tai-pe, fie chiar și din germană", dar etichetează drept „onomatopeică barbistă" versurile: „Numai King/Ting/ Munte ascuțit/și un (') te miri ce/Li Tai-pe". Același Justus ironizează procedeele „artistice" ale lui B. Iordan („Orientări", nr. 8), care caută să scandalizeze bunul-simț prin introducerea în sfera poeziei a unor teme banale și prin folosirea epitetelor șocante: „teraphină blondă + cutie Stolwerck + bumbi mirați + marochin blindat + față pală + pudră riz = caramelă banală. Dar de ce: bumbi mirați, marochin blindat și Kohl cu majusculă? Elucidați, rogu-vă, aceasta, onorabili domni! Altfel mă sinucid, de ignorant ce-s".

De înțepăturile „Petrodavei" nu scapă nici Eugen Ionescu, calificat „un fel de Torquemada românesc al pseudo valorilor", pentru conținutul tern al ciclului *Elegii*, publicat de curînd, și pentru atitudinea de frondă afișată în chip ostentativ. Spre ilustrare, cronicarul citează versurile: „Semenii mei/Nu sunt smei. O, sunt blegi/să-i legi". Adeziunea „Petrodavei" la principiile modernismului echilibrat se vede și din chipul în care sînt prezentate la rubrica *Revista revistelor* publicațiile: „Orion" de la Rădăuți, „Înmuguriri" de la Fălticeni, „Orientări" de la Moinești, „SO_4H_2" de la Turnu-Măgurele, „Abecedar" de la Turda, „Frize" de la Brașov și alte reviste de avangardă din provincie și din capitală.

Versurile publicate de „Petrodava" sînt în deplină concordanță cu conținutul articolelor programatice. Poeții colaboratori, cu foarte rare excepții (I. Vespremie, *Soliloqiu*, nr. XII), păstrează formele tradiționale ale poeziei: strofă, ritm, rimă; unii (V. Dorneanu; *Conversiune panteistă*, nr. III—IV, și *Via domnului*, nr. 5—6—7) cultivă chiar poezia cu formă fixă — sonetul — dar, ca toți modernistii, preferă să se exprime nebulos (H. Mihailescu, *Poemă*, nr. III—IV, și *Pergament*, nr. XII; Mircea Străinul, *Vizită*, nr. XII; E. Ar. Zaharia, *Reverie*, nr. XII) sau abstract (George Demetru Pan, *Două poeme*, nr. 5—6—7), să utilizeze cuvinte rare, cu circulație restrînsă, dar cu efect acustic (E. Ar. Zaharia, *Reverie*, locul citat, și V. Dorneanu, *Litanie lichidă*, nr. 5—6—7).

Unii încearcă să ascundă tristețea sau gravitatea „faptului divers" sub masca falsei voioșii, ca Topîrceanu (I. Ungureanu, *Gînduri de toamnă* și Miorica N. Rentea, *Seară de provincie*, ambele în nr. 1), sau sub masca teribilismului, ca, uneori, Ion Minulescu (Nicu Nohai, *Cîntecul plecărilor*, nr. 5—6—7). Alții (Miorica N. Rentea, *Autumnală*; Mircea Străinul, *Vizită*, nr. XII, și V. Dorneanu, *Litanie lichidă*, locul citat) ne introduc în atmosfera pluvioasă și sufocantă a tîrgurilor de provincie, ca și George Bacovia. Găsim însă în paginile „Petrodavei" poezii care, deși scrise în stil protestatar, amintesc mai degrabă de Nichifor Crainic și de Aron Cotruș, poeți gîndiriști, decît de cei de la „Sburătorul" (George Demetru Pan, *Pămînt și bou*, nr. 5—6—7; V. Dorneanu, *Via domnului*, locul indicat, și Ion Vespremie, *Rugă*, nr. 5—6—7), după cum găsim și creații ce amintesc de poezia dulceagă a sămănătoriștilor (I. Manolache, *Răsărit*, nr. 2).

Studii de critică literară nu s-au publicat în „Petrodava". N-au lipsit însă unele articole cu caracter comemorativ (Leon Revent, *20 de ani de la moartea lui P. Cerna și St. O. Iosif*, nr. 2), nici încercări de investigație în opera unor scriitori (Gh. Gh. Neculau, *Copilul în opera D-lui Brătescu-Voinești*, nr. III—IV). De mai multă atenție s-a bucurat Cronica literară, rubrică susținută îndeosebi de George Demetru Pan și de S. Nard. În cadrul acestei rubrici au fost recenzate opere aparținînd unor scriitori bine cunoscuți în epocă *(Nepoata hatmanului Toma* de Cezar Petrescu, *Hotarul* de C. Stere, *Femeia de ciocolată* de Gib Mihăescu*)*, dar și scrieri ale unor poeți și prozatori fără nume de rezonanță, apărute la edituri obscure (*Crescătorul de șoimi* de Emanoil Bucuța, *Rostiri tari* de A. Cerneanu și E. Ar. Zaharia, *Cîntece din umbră* de Ioan Georgescu, *Apoteoz* de E. Ar. Zaharia ș.a.). De reținut că între cărțile recenzate se află și *Doi ani în Guribaba*, a scriitorului pietrean I.I. Matasă. De asemenea opera scriitorului francez Rosamond Lehman. *Poussière*, netradusă în românește pînă la acea dată.

După cum arătam la începutul acestei lucrări, ca revistă de cultură ce își propune să cîntărească idei, „Petrodava" s-a preocupat de mai toate domeniile vieții spirituale. În articolul *Cultura* (nr. III—IV, 53—57), „cîntărind" teoriile filozofilor germani F. Nietzsche, G. Simmel și O. Spengler cu privire la raportul dintre cultură și civilizație, Ioan Dragan ajunge la concluzia că sînt nefundamentate din punct de vedere științific și dăunătoare din punct de vedere social. Respingîndu-le, directorul publicației pietrene demască de fapt primejdia fascismului și a hitlerismului, recent instalat la putere în Germania, și exprimă încrederea deplină în dreptatea cauzei noastre naționale, în potențele spirituale și materiale ale poporului român: „Chiar de am lua în seamă lugubra proorocire a Casandrei teutonice (e vorba de „proorocirea" lui Spengler cum că în jurul anului 2000 popoarele civilizate din Europa centrală și apuseană și din America de Nord vor pieri datorită excesivei dezvoltări a științelor și a tehnicii — A.I.), soarta noastră e ca a unei nebuloase . . . Căci noi de abia ne-am trezit la viață (. . .). Mihail Eminescu compară undeva neamul nostru cu un prinț care doarme într-o vale înflorită, somn de vrajă, și peste care apa veacurilor curge fără să-i strice tinerețea. Azi abia s-a trezit la viață adevărată și conștientă de sine și neamul nostru, ca și viteazul din poveste, poate exclama deschizînd ochii: Ce mult am mai dormit! Orizonturi întinse se deschid în viitor neamului acestuia tînăr ca o nebuloasă . . . Glasul nostru eternitatea nu l-a auzit încă!".

Același Ioan Dragan, intervenind în disputa dintre lingviști în problema limbii literare (*Regionalism*, nr. 1, p. 3—5), se ridică împotriva celor care căutau să impună ca limbă literară idiomul vorbit în capitală și care acuzau de regionalism pe scriitorii moldoveni și ardeleni: „Oricît prestigiu ar căpăta idiomul bucureștean de la perspectivele politice prezente și viitoare ale capitalei, nu se poate ignora marele aport al scriitorilor români de pretutindeni și, în primul rînd, al celor moldoveni, la fixarea limbii literare de azi". Autorul articolului rezolvă în mod just și problema raportului dintre limba literară și limba vie, vorbită în mod curent: „Oricît de armonioasă, de pură

etc . . . ar fi limba (. . .) literară, nu e limba vie, izvorîtă din fierbintele efluviu al vieții. E limba aleșilor". Rezultă deci, de aici, „dreptul nostru, al moldovenilor, de a ne sluji de limba vie (pe) *care o plîng și* (pe) *care o cîntă pe la vatra lor țăranii . . .* ".

În lămurirea unor chestiuni de arheologie și de istorie și-au adus contribuția Constantin Matasă în *Alegătorii și aleșii jud. Neamț în camera electivă a Moldovei — 1858* (nr. 5—6—7, p. 100—102), Mihai Cojocaru, *Note despre Petrodava* (nr. III—IV, p. 90—92) și Alois Grigorovici, *Vizita domnitorului Carol I la Piatra-Neamț* (nr. 5—6—7, p. 148—150). Culegeri de folclor de pe Valea Bistriței au efectuat C. Tănase-Teiu, *Strigături* (nr. 1—2 și III—IV), Mihai C., *Vrăji și descîntece* (nr. III—IV), P. Gheorgheasa și M. Mias, legende menite a explica unele toponimice din jurul orașului Piatra-Neamț: satele Calu și Iapa și pădurea Balaurului (nr. 1).

N-au lipsit din paginele „Petrodavei" preocupările de politică școlară. Const. Luchian, într-un articol publicat de-a lungul a două numere (1 și 2) prezintă situația dezastruoasă a învățămîntului din județul Neamț, unde „peste 10 000 de copii (. . .) rămîn în afară de școală" și unde „abia 7% din cei înscriși în clasa I absolvesc 7 clase". Cauzele acestei situații — explică autorul — sînt multiple, dar principala rezidă în condițiile mizere de viață ale locuitorilor satelor, care „te miri cu ce-și mai duc zilele!". „Se mai gîndesc (oare) aceștia să dea hrană sufletească copiilor lor, ori sînt bucuroși să le poată da o bucată de mămăligă și cîteva surcele pe foc, ca să-și încălzească oasele?" Ioan Dragan cercetează și propune soluții în *Problema învățămîntului minoritar* (nr. 5—6—7), iar Gh. Gh. Neculau se preocupă de procesul gîndirii la copii (nr. XII).

Termin acestă sumară prezentare a publicației „Petrodava" folosindu-mă de articolul — bilanț de activitate la un an de la apariție — publicat în nr. XII, p. 193:„ «Petrodava» s-a născut din imboldul cîtorva dascăli însetați de slova migălită conștiincios și pe românește; dornici de a vedea și în ținutul lor o făclie care să îndrumeze (publicul cititor — A.I.) pe căile întortochiate (. . .) ale Culturii. A început șovăielnic și modest urcușul către o relevare ce n-a întîrziat să se arate pînă și dincolo de granițele județului Neamț. Conducerea ei a simțit necesitatea infuzării de sînge tînăr și n-a șovăit să i-l dea. S-au găsit mulți care să condamne gestul dar s-au găsit și alții, cei mai mulți, care să-l aplaude. Opinia presei literare i-a fost unanim favorabilă, pretutindeni fiind salutată cu cuvinte de laudă". După ce exprimă satisfacția de a fi trimis „în mase glasul și ritmul vremii", autorii articolului — redactorii — încheie cu nădejdea că puterile îi vor ajuta și pe viitor să învingă greutățile covîrșitoare ce le stau înainte.

Nu i-au ajutat. Din aprilie 1934 revista nu mai apare. Se prea poate ca una dintre cauze să fi fost îmbolnăvirea profesorului Ioan Dragan — sufletul acestei publicații —, îmbolnăvire ce îi va provoca, nu peste multă vreme, moartea. Pe drumul deschis de „Petrodava" vor încerca să meargă „bloc — revistă de avangardă a tineretului nemțean", 1934, și „Valea Bistriței", 1936. Nici una dintre ele nu va avea însă nici prestigiul, nici durata „Petrodavei".

PERIODICE APĂRUTE LA TÎRGU-MUREŞ (1918 — 1940)

COSTINEL COSTIN

Într-o monografie a presei româneşti, oraşul de pe Mureş ar reprezenta un capitol nu numai datorită numărului însemnat al periodicelor, ci şi pentru pulsaţia vie dezvoltată de majoritatea efemerelor apariţii. Cele peste patruzeci de gazete şi reviste politice, culturale şi literare, se constituie într-un arsenal publicistic peste care adie dăruirea totală a începutului. Lăsînd la o parte publicaţiile de coloratură politică reacţionară, distingem reviste culturale de atitudine progresistă, demnă de amintit în mişcarea de idei interbelică. Dincolo de interesul regional, unele periodice au reuşit să trezească curiozitatea, prin problematica abordată, unor cercuri mai largi. Fie că au avut un profil precumpănitor politic, cultural, pedagogic sau literar, publicaţiile tîrgumureşene au răspuns chemării momentului istoric, cultivînd aspiraţia generală de creştere a conştiinţei naţionale a poporului român, în numele celor mai pozitive idealuri. Gazete politice ca „Mureşul", „Viitorul Mureşului", „Glasul poporului", „Glasul Mureşului", „Glasul şomerilor" au susţinut simplu, direct, necesitatea unui mediu politic favorabil dezvoltării armonioase a vieţii sociale şi culturale a acestui ţinut. În presa tîrgumureşeană, o intelectualitate clarvăzătoare condamnă şovinismul, intuind singura alternativă posibilă convieţuirii liniştite a tuturor oamenilor de pe aceste locuri, apropierea pe tărîmul înalt al culturii. Semnificativ este faptul că, în anul 1936, a apărut la Tîrgu-Mureş antologia de literatură română şi maghiară a scriitorilor locali, intitulată *Cot la cot*, despre care revista literară „Clipa" spune: „Autorii, pe care îi felicităm călduros pentru cartea lor, au voit să întindă o punte de apropiere între scriitorii români şi unguri. Şi ne pare bine că au reuşit"[1].

Diferitele piedici ivite în calea intelectualilor tîrgumureşeni şi în primul rînd lipsurile materiale justifică viaţa în general scurtă a periodicelor din Tîrgu-Mureş, Reghin, Odorhei sau Topliţa. Apăreau sub impulsul momentului,

[1] *Note*, „Clipa", an. II, 1936, nr. 2 (Tîrgu-Mureş).

dispărînd prematur, fără a-şi realiza dezideratele programatice. Ca întreaga publicistică transilvăneană, şi mişcarea tîrgumureşeană se afirma ca apărătoare hotărîtă a idealurilor poporului român ieşit de sub asuprirea habsburgică. Cunoaşterea istoriei şi valorificarea tradiţiilor culturale ale regiunii, culegerea literaturii populare, promovarea elementelor talentate, comentarea peisajului cultural românesc, combaterea analfabetismului, îmbunătăţirea predării în şcoli sînt cîteva obiective constant urmărite de periodicele tîrgumureşene. Unele publicaţii au apărat interesele ţărănimii cerînd o echitabilă reformă agrară[2]. Altele au sădit ideile frăţeştii comuniuni între locuitorii acestor meleaguri, căutînd „mijloacele cele mai nobile pentru a strînge şi pe aceia pe care împrejurările i-au adus să convieţuiască cu noi, să conlucreze la opera de ridicare şi de propăşire a Patriei şi a fiecăruia în parte"[3]. Dar atitudinea politică şi socială cea mai progresistă este adoptată de unicul număr al „Glasului şomerilor"[4] care protestează deschis impotriva rînduielilor capitaliste. Se revendică „dreptul la viaţă, la existenţă pentru toţi", se condamnă nepăsarea oficialităţilor în termeni vehemenţi. Pornind de la constatarea „realităţii dureroase în care se frămîntă majoritatea statelor europene", şomajul, se înfierează „bestiala pasivitate" a politicianismului român, „tembelismul comisiei senatoriale", însărcinată să studieze problema şomajului, „mioapa mentalitate pe care o afirmă conducătorii". Sîntem în anul 1933, în timpul marilor înfruntări de clasă ale proletariatului român, şi această poziţie încadrează revista în seria publicaţiilor care au făcut opoziţie directă regimului de exploatare. „Şomajul învăţătorilor într-o ţară în care analfabetismul se răsfaţă cu o suspectă nepăsare" este considerat „o ciudăţenie şi o ruşine"[5]. Aderenţa implicită la lupta comuniştilor face din „Glasul şomerilor" un ecou al transformărilor sociale şi politice prin care trecea societatea românească în deceniul al IV-lea.

Subliniem că mişcarea culturală tîrgumureşeană a fost, aproape exclusiv, întreţinută de ardoarea unor dascăli „animaţi de cele mai curate gînduri", care „s-au trudit să arunce cîteva raze de lumină"[6], într-o regiune unde cartea românească fusese aruncată pe ultimul plan de dominaţia austro-ungară, cu decenii în urmă. Gazete culturale ca „Astra", „Mureşul cultural", „Gazeta Mureşului", Credinţa" şi revistele pedagogice „Şcoala practică" şi „Progres şi cultură" adună în jurul lor un grup de intelectuali care au lucrat în permanenţă la spulberarea neştiinţei de carte. Într-un climat politic nefavorabil, atenţia lor s-a îndreptat în direcţia culturalizării, izolîndu-se aparent de viaţa politică a ţării. Unele organe de presă se declară neînfeudate nici unui partid, dar crezul democratic le afirmă limpede simpatiile. Astfel „Credinţa" apare „fiindcă niciodată lumea nu a fost mai moartă ca acum, inimile mai goale, faptele mai egoiste"[7]. Învăţători, avocaţi, medici şi-au propus să lupte

[2] Vezi „Glasul poporului", 1923—1931 (Reghin).
[3] „Harghita", an. I, 1925, 12 apr. (Odorhei).
[4] 1933, 25 ian. (Reghin).
[5] V. Netea, *Somajul învăţătorilor*, rev. cit.
[6] N. Sulică, *Presa românească la Tîrgu-Mureş*, „Avîntul obiectiv", 1938, nr. 1 (Odorhei).
[7] „Credinţa", an. I, 1933, nr. 2 (Reghin).

pentru pace, pentru semănarea culturii în mase, în care scop au susținut organizarea unor biblioteci populare. Au pornit decișI a „învioara viața culturală și națională a acestui ținut", iar ca țel social s-au încadrat în năzuința de a vedea pe intelectual devotat muncii pentru ridicarea țărănimii, fiindcă statul nu se poate sprijini decît pe o țărănime puternică și luminată"[8]. Un poporanism sui-generis limitează fundamentul ideologic al tineretului de la „Credința" care își concentrează preocupările spre „limpezirea actualei configurații sociale, aruncarea peste bord a marasmului contemporan și crearea unei atmosfere potrivite unui progres temeinic și rezistent"[9]. Și pentru ca progresul să fie durabil, „Credința" grefează înnoirile necesare vieții noastre sociale pe fondul tradițiilor populare.

Plecînd de la ideea întemeiată că orice popor trăiește prin cultura sa[10], presa tîrgumureșeană postulează cultivarea adevărată a „inimii și minții". Revistele de pedagogie întrevăd specificul muncii învățătorului în regiune și doresc să se ocupe „cu acele probleme școlare care prin diversitatea de fire a ținutului nostru nu sînt identice cu problemele celorlalte ținuturi"[11]. Pe filele revistelor pedagogice tîrgumureșene s-a împrăștiat o bogată experiență, materializată în teoretizări utile. Se încordau energii pentru „progres și cultură", o concepție înaltă străbătea modestele gînduri ale învățătorimii din județ:" „Școala trebuie integrată organic în mijlocul vieții sociale; menirea ei e să creeze pe viitorii cetățeni potrivit necesității colective și capacității de muncă a fiecărui ins"[12]. Diferite gazete se autointitulează „foi pentru popor" deoarece „în țară avem multe gazete, dar foarte puține sînt scrise pe înțelesul poporului și mai ales pentru sătenii acestui județ"[13]. Specificul de largă popularizare l-au avut majoritatea periodicelor tîrgumureșene, difuzînd cunoștințe folositoare și antrenînd cititorul în cotidian.

Cercetători pasionați ca E. Nicoară și Vasile Netea fac operă de rememorare a unui trecut luminos, pilduitor, evocînd destine de cărturari (Petru Maior, Gheorghe Șincai, Alexandru Papiu-Ilarian, Constantin Romanu-Vivu ș.a.) cu multă dragoste și cu o precisă informație științifică, în substanțiale articole de revistă (la rubrica *Figuri mureșene* a revistei „Progres și cultură") strînse într-un volum care s-a bucurat de răsunet în viața culturală a acelor ani. Scrutînd fapte din istoricul regiunii, autorii sînt surprinși de pasivitatea contemporanilor în fața comorilor trecutului: „Într-o epocă în care se tipăresc atîtea cărți rele, nu se găsește o editură care să-l editeze și pe Petru Maior! Iată de ce regretăm că nu avem o editură de stat care să editeze operele ce alcătuiesc partimoniul nostru cultural"[14].

---

[8] *Ibidem.*
[9] *Ibidem.*
[10] Cf. D. Mărtinaș, *Perspective culturale*, „Mureșul cultural", an. 1, 1929, nr. 2 (Tg.-Mureș).
[11] Ioachim Nistor, *Către cititori*, „Școala practică", an. I, 1927 (Odorhei).
[12] D. Todoran, *Menirea socială a școlii*, „Progres și cultură", an. I, 1933. nr. 2 (Tg.-Mureș).
[13] „Glasul călimanilor", an. I, 1929, nr. 1—2 (Topliță).
[14] E. Nicoară și V. Netea, *Petru Maior*, „Progres și cultură", an. I, 1933, nr. 1.

Receptivitatea intelectualității tîrgumureșene s-a îndreptat și spre viața literară, românească și străină, abordînd literatura în variatele ei aspecte. Revistele regionale chemate în concertul vieții culturale naționale aduc nu atît „un specific oarecare, dar în orice caz" trebuie să reprezinte „o atitudine proprie în cadrul specificului românesc"[15]. Ideile literare răspîndite în revistele tîrgumureșene alcătuiesc o prezență discretă în publicistica românească dintre războaie, iar studiul de față tinde la reconstituirea unui capitol al unei eventuale sinteze critice a gîndirii literare românești. Periodicele literare tîrgumureșene au strîns în jurul lor tineri cu conștiința punerii bazei unei trainice tradiții.

În anii cînd apăreau pe lîngă licee, reviste destinate a exersa și descoperi talente de perspectivă, și în Tîrgu-Mureș, se scot reviste care au înfiripat o mișcare literară de amploare. Liceenii de la Papiu-Ilarian, îndrumați de profesori, și-au însușit o serioasă formație literară, și, sub direcțiunea profesorului de franceză René Larchet, au inițiat apariția unei reviste „literare, științifice și folcloristice". Adăugîndu-i-se ulterior un supliment francez și unul latin, condusă de un colectiv de elevi, revista, cu apariție lunară, a căpătat o pondere ce n-a trecut neobservată. Analizînd anul literar, 1926, în Transilvania, suplimentul reputatului organ de presă bucureștean, „Cuvîntul", conchide că „singura revistă care merită o oarecare atenție e «Îndemnul», organul societății de lectură a liceului Alex. Papiu-Ilarian"[16]. O revistă clujeană subliniază „maturitatea de cugetare și cultul formei literare, pentru care pot fi invidiați redactorii acestei reviste de atîția vîrstnici cu un mare capital de pretenții, care nu poate *fructifica* (s.a.) decît greșeli de gramatică și naivități de cugetare; (. . .) mulți conducători de publicații i-ar purea invidia pe acești tineri curajoși cu nobile ambiții[17]„. Nu numai avîntul colaboratorilor, ci și realele contribuții la cunoașterea unor scriitori străini, analizele faptelor literare contemporane și literatura originală au concurat la popularitatea largă a revistei. În recenzii, în microeseuri, în simple notații și în vaporoase figurine literare, descifrăm o activitate critică născîndă, stinsă la vîrsta entuziasmului, datorită plecării tinerilor literați în diferite centre universitare de prestigiu. Nu se poate vorbi de un sistem critic închegat, lucru valabil pentru oricare din revistele regiunii, dar tendința de încadrare orbitală în viața literară românească, prin contribuții particulare, este notabilă. Sînt discutate evenimente editoriale importante, ca *Istoria literaturii române contemporane. Evoluția criticii literare* de Eugen Lovinescu, *Concert din muzică de Bach* de Hortensia Papadat-Bengescu, *Aforismele lui Baudelaire* în versiunea lui Al. T. Stamatiad, se consemnează note în jurul actualității, se creionează portrete, toate concepute ca schițe, autentice promisiuni de viitor. Liceanul plin de idei, Ovidiu Papadima, redactorul revistei în anul IV (1927) vede, în opera lovinesciană „o frescă bogată în culori vii și strălucitoare, în care realitatea este transfigurată de fierberea necontenită a unuia

[15] „Revista fundațiilor...", an. III, 1936, nr. 3.
[16] „Cuvîntul literar și artistic", 1926, 31 dec. (București).
[17] „Societatea de mîine", an. IV, 1927, nr. 19 (Cluj).

dintre cele mai nobile și mai fine spirite ale criticii române"[18], entuziasmîndu-se în fața valorilor stilistice ale scrisului lovinescian, tehnica folosirii citatului, splendidele șarje, resursele verbale, formulînd și unele rezerve asupra comprehensiunii critice a teoreticianului autonomiei esteticului, nu întotdeauna la fel de sigură. Judecățile critice întîlnite în revistă nu au pretenția de verdicte peremptorii, fiind în general de natură explicativă. Criticii de la „Îndemnul", încă neformați, au intuiții remarcabile, sînt cititori avizați ai textelor, cu un redus aparat critic, emițînd puncte de vedere cu dezinvoltura diletantului deschis tuturor impresiilor. Astfel este receptat modernismul, noțiune dinamică într-o dialectică evoluție, asimilat unui curent literar (desigur în mod eronat), ca „cel mai autentic spirit al vremii"[19], nu un anacronism în seria estetică. Explicitările liminare specificului artei veacului al XX-lea, individualismul generator al eterogenității crezurilor estetice definesc, în concepția criticilor, noul val pe care merge cultura modernă. „Orice braț este o busolă"[20], citează Emil Viciu din revista „Integral", raliindu-se tendinței extreme în evoluția esteticului. Dar cu același ecou răzbate la „Indemnul" parfumul tezaurului nostru folcloric: „Basm și doină! Feerie și muzică. Acestea sînt comorile sufletului românesc", care trebuie înălțate deasupra tuturor anomaliilor derivate din exagerările moderniste. „Dar ce păcat că aceste balsamuri sufletești, făcute de imaginația și santimentalitatea *arhaicilor români* (s.a.), acum sînt nu numai uitate, dar de multe ori înlocuite cu pornografice cuplete, pornind din spiritul de trivialitate al mahalalei *moderne* (s.a.), însă din fericire, concepute și gustate numai acolo"[21](!). Din această pendulare între extreme, fără o precisă plasare, din oscilația între modernismul lovinescian și tradiționalismul gîndirist, reiese eclectismul criticilor în devenire. Faptul este însă simptomatic pentru intenția revistei de a se menține în granițele adevărului. Linia cultivării tradițiilor înaintașilor, ridicată la un cult absolut, va fi continuată și de alte reviste tîrgumureșene, înscrise curentului istorist al „Daciei literare" („Cea mai sfîntă datorie a unui popor este să nu-și uite oamenii mari și din cînd în cînd, o rază de recunoștință și pioasă aducere-aminte să împrăștie întunericul în care uitarea îi izolează"[22].

Setea de cunoaștere a generației „Îndemnului" este confirmată și de asentimentul la reforma ministrului Ion Petrovici de a se încuraja introducerea filozofiei ca disciplină de învățămînt, din necesitatea de educare a gîndirii sintetice, pentru obținerea „amploarei perspectivelor largi"[23]. Dacă mai adăugăm că revista cuprindea rubrici permanente de ecouri literare, critice, artistice și cinematografice, avem o imagine reală a ceea ce a încercat să devină „Îndemnul" pentru cititorii din Tîrgu-Mureș. Revista a constituit o „notă regională nouă și interesantă"[24] între aparițiile revuistice ale de-

[18] Ov. Papadima, *Recenzie*, „Îndemnul", an. IV, 1926, nr. 4—5 (Tg.-Mureș).
[19] Emil Viciu, *Note...*, „Îndemnul", an. IV, 1926, nr. 7—8.
[20] *Ibidem.*
[21] Arthur Manea, *Copilărie, adolescență...*, „Îndemnul", an. IV, 1926, 1—2.
[22] V. Culică, *Al. Vlăhuță*, „Gînd nou", an. I, 1935, nr. 1 (Odorhei).
[23] D. Mărtinaș, *Spre maturitatea literară*, „Îndemnul", an. IV, 1926, nr. 4—5.

ceniului al III-lea. „Frumoasa faptă culturală" a fost evidențiată și de Perpessicius, care a calificat „Îndemnul" drept o revistă „frumoasă și de o înaltă ținută literară"[25]. Atmosfera în care s-au manifestat colaboratorii „Îndemnului" se caracteriza printr-o absolută receptivitate la inovații. Spre deosebire de revistele ce-i vor succeda, „Îndemnul" nu se lasă sedusă de tentații tradiționaliste, aducînd, alături de alte reviste liceale din țară, un aer proaspăt în presa deceniului al III-lea, din care și-a nutrit, cum se va vedea, și substanța creației sale poetice.

O asemănătoare mișcare, dar fără intensitatea „Îndemnului", s-a dezvoltat și la liceul militar din localitate, unde „revista literară și științifică" „Șoimii" deschide porțile afirmării talentelor din învățămîntul militar secundar. Alături de partea literară și științifică, destul de nesistematizată, un supliment latin, unul francez și un apendice artistic aduceau un plus de interes prin multele solicitări ale cititorului. La „Șoimii" a debutat Alexandru Stănescu, elev la liceul militar din Craiova, viitorul scriitor comunist Al. Sahia, sub pseudonimul Al. Mînăstireanu[26], cu schița *Sculptorul Boambă*, care oglindește căutările confuze ale adolescentului, timid revoltat.

O replică la „Îndemnul", a elevilor Școlii normale, o constituie „Avîntul"[27] scoasă de Vasile Netea. Scrisă de mînă, șapirografiată, revista într-un singur număr conține promisiuni, care, prin persoana „directorului", vor prinde consistență pe diferite coordonate culturale.

Deceniul al IV-lea aduce în presa tîrgumureșeană o activitate critică mai maturizată. Fără a avea un front unic de vederi, surprinzîndu-se deseori diversități frapante de principii, revista literară „Clipa" strălucește prin francheța angajării. Oază a creației, revista se consideră cu o oarecare mîndrie „un omagiu pentru poezie, pentru literatură, pentru artă, pentru scriitori și artiști"[28]. Redactorii doreau „împrietenirea" cititorului cu poezia. De factură clasică, crezul criticii literare de la „Clipa" refuză gestul liric amplu, îndrăzneț, novator dar riscant de multe ori. Nicolae Albu nu apreciază poezia „modernistă" și îi repugnă vagul simbolist, dezordinea aparentă a artei poetice simboliste. În același timp, pe urmele unei poetice clasice, criticul adoptă paradoxul „revărsărilor ordonate" ale poeziei, conjugat cu „virtuozitatea sobră"[29] a stilului, condiție a fluxului liric superior. Din aceeași înclinare spre echilibrarea sensibilității, criticului îi displace poza eului liric, ostentația formulei, admițind calmul discursului liric clasic.

Ocupîndu-se de volume de literatură, reviste, intervenind în chestiuni de orientare literară, „Clipa" ajunge să anunțe că se va transforma într-o mare revistă. Va înceta să apară imediat, colaboratorii trecînd la îngrijirea

---

[24] „Viața literară", an. I, 1927, nr. 35, 29 ian.
[25] „Universul literar", an. 42, 1926, martie.
[26] „Șoimii", 1926, nr. 5 (cf. identificarea lui P. Marcea, în *Al. Sahia*, 1961).
[27] 1925 (Tg.-Mureș).
[28] V. Netea, *Întîia întîlnire*, „Clipa", an. I, 1936, nr. 1 (Tg.-Mureș).
[29] N. Albu, *Cronica literară*, „Clipa", an. I, 1936, nr. 1.

altei publicații, axată pe aceleași puncte-program, cu titlul „Jar și slovă"[30], revistă cu aceeași scurtă apariție, dar de o densitate puțin obișnuită. Metafora titulară indică dintr-o dată imperativul în numele căruia lucrează colaboratorii. „La plecare", „revista literară și artistică" (devenită în final și socială) se obligă a crea premise favorabile ridicării culturale a regiunii. Lipsită de emfază, publicația tîrgumureșeană vrea să reprezinte prin preocupările critice poezia și variatele intervenții de circumstanță, un „glas" în „simfonia" spirituală a țării. Revista debutează cu păreri categorice despre fenomenul literar, vădită reacție „antimodernistă": „literatura oricît s-ar ridica în sfera *abstractelor seninătăți* (s.a.) trebuie să fie un ecou al unor realități sau aspirații omenești generale, variind, ca originalitate, de la popor la popor, și fiind permanent legată de stilul de viață al poporului din sînul căreia apare"[31]. În acest sens, revista aduce în paginile ei un „omagiu" frumuseților naționale. Dimensiunea etică a revistei ni se dezvăluie pregnant prin citarea cuvintelor redactorului „Jarului și slovei" — Vasile Netea — de către „Cuget clar"[32], revista lui Nicolae Iorga, atunci cînd acesta a deschis campania împotriva pornografismului în literatură.

În revistă se profesează o critică ce respinge „nepreciziunea stilului", „prolixitatea fondului"[33] operelor literare, în tradiția criticii de la „Viața românească". Adeziunea criticilor de la „Jar și slovă" merge spre latura socială a creației artistice („a avea sentimente politice nu e păcat"), aceasta ca o voalată reacție împotriva partizanilor autonomiei absolute a artei. Esența artei, „fuziunea dintre artist și politic", realizată „prin condițiuni superioare în forme perfecte"[34], apare definită fără rezerve de critica revistei într-o perioadă cînd „conștiința onestă a lectorului" era derutată de ademenirea „sadică" a unor „profanatori odioși". Criticii „Jarului și slovei" au subliniat mereu, poate cam didactic, dar cu multă dreptate, organica legătură a formei și fondului în autenticile realizări artistice. Astfel *Lauda somnului* reunește, după V. Netea, cîteva din poemele blagiene „așa de uluitoare ca formă, dar atît de adînci prin fondul lor". Imaginea critică a poeziei lui Lucian Blaga este intuită de același critic, pretutindeni credincios unei estetici realiste, cu acuitate: „Poezia lui Blaga e străbătută de o îndrăzneață filozofie primitivă, conținînd ideea ca un colț de piatră sfîșietor"[35]. Criticul descifrează poeziei „dorul după altceva, după ultima senzație, după ultima perfecțiune"[36], crez, de altfel, nutrit și de poezia revistei. La „Jar și slovă" se exprimă deosebită simpatie pentru creația populară, lăudîndu-se încercarea de a dezvălui „neprețuita comoară folcloristică mureșeană", întreprinsă de E. Nicoară și Vasile Netea în culegerea de folclor *Murăș, Murăș, apă lină*. Piese folclorice

[30] 1937 (Tg.-Mureș).
[31] V. Netea, *La plecarea noastră*, „Jar și slovă", an. I, 1937, nr. 1 (Tg.-Mureș).
[32] Vezi „Cuget clar", an. I, 1937, 16 iunie.
[33] N. Comșa, *Cronica literară*, „Jar și slovă", an. I, 1937, nr. 1 (Tg.-Mureș).
[34] N. Albu, *ibidem*.
[35] Vezi „Mureșul cultural", an. I, 1925, nr. 6 (Tg.-Mureș).
[36] Vezi „Clio", an. I, 1936, nr. 1 (Tg.-Mureș).

au publicat majoritatea periodicelor tîrgumureșene ; culese, ar alcătui un material necesar unei imagini cuprinzătoare a poeziei populare românești. De cunoașterea și adunarea literaturii populare se leagă accentul pus la „Jar și slovă" pe „specificul național" în judecarea valorilor culturale. Importanța prozei lui Pavel Dan este condiționată tocmai de veridicitatea zugrăvirii satului ardelean și de realismul expresiei [37].

Inițiatorii revuisticii tîrgumureșene au folosit, nu se putea altfel, întreaga experiență publicistică anterioară, din Transilvania și de peste munți ; de aceea ideile în numele cărora vor lupta, vor fi reluări și extensiuni ale crezului multor apariții, de la „Dacia literară" și „Convorbiri literare", pînă la „Gîndirea" și „Sburătorul", pecetea originalității deslușindu-se cu greu la acest început de drum. Chiar dacă opiniile risipite în paginile „Jarului și slovei" nu erau aureolate de autoritatea numelor, „neastîmpărul" și „inteligența" se scurg în cascade, smulgînd de la sine binemeritate aprecieri[38]. Deși încă modestă, miscarea intelectuală a orașului produse o emulație deosebită și era privită cu speranțe, dar apropiatele evenimente vor reteza aripile multor făurari de vise. În cele șapte numere, „Jar și slovă" și-a amplificat conținutul, înglobînd domenii ale vieții culturale, locale și naționale, transformîndu-se într-un puternic organ de cultură.

În general, critica literară din revistele tîrgumureșene s-a concretizat în forma cronicii literare sau a recenziei, rareori recurgîndu-se la eseu sau sinteza critică. Între revistele tîrgumureșene, „Scînteieri" materializează efortul de perfecționare a recuzitei critice. Un mănunchi de tineri literați plutesc într-o pretențioasă distincție filozofică, prin chiar tematica aleasă, fără o orientare estetică precisă. Se interpretează sensuri ale pesimismului, se disecă „metafora dorinței", se brodează în jurul „poemului destinului" etc. Sincer ori disimulat, stiliștii de la „Scînteieri" dau glas, acut accentuat, dramei existențiale a omului veacului al XX-lea. Structural blagieni, ei plasează existența umană în pîcla misterului, conceput însă tragic, lipsit de aura tonică a autorului *Trilogiei culturii*. Existentul se poate totuși sublima hegelian, prin capacitatea catartică a artei. „În muzicalitatea unei poezii, în acele trăiri exotice ale durerii", se realizează saltul spre transcendent, descătușînd „viziunile luminoase" ale gîndului care topește în sine chemările teluricului. Obsedați de *Marele anonim* blagian, criticii de la „Scînteieri" definesc „metafora dorinței" în visul de „încarnare în mister", nu ca semn al ignoranței, ci concluzie ultimă a unei tragice lucidități faustice. De aici și înclinația de a se abandona lirismului, sondînd zone subconștiente, refuzînd cerebralul pur din literatură, blamînd „raționalizarea insului", indiferenți în fața poeticii lui Paul Valéry. Cercul „Scînteierilor" și-l alesese pe Blaga „spiritus rector", datorită „nebănuitelor trepte" pe care le oferă filozofia blagiană a cunoașterii, pentru evadarea din suficiența terestră. „Adînca sete de adevăr", profundul „strigăt de neliniște metafizică", versul

[37] Cf. Cronicar, *Cronica literară*, „Jar și slovă", an. I, 1937, nr. 3—6.
[38] Vezi „Națiunea română", 1937, mai (Cluj).

necăutat al lui Blaga închizînd în sine „organica neliniște a sufletului și minții chinuite de probleme"[39], toate acestea au găsit la „Scînteieri" un sol fertil, împrumutînd literaților un orizont nemărginit de percepție, cu atît mai seducător. Fenomenul patronajului spiritual al lui Blaga în atmosfera poetică și culturală tîrgumureșeană nu este singular în această perioadă cînd literatura română avea nevoie de un cer spre care să-și îndrepte privirile. Alături de Blaga, era atent frecventată gîndirea lui Mircea Eliade, căruia i se recunoaște capacitatea excepțională de a „pătrunde lucrurile în sinea lor", fiind ca și filozoful *Spațiului mioritic* un mare „neliniștit"[40]. Poezia „Scînteierilor" va abunda în viziuni terifiante, obositor de triste, o poezie a înfrîngerilor oricăror tentative, descompunere universală a umanului, deși un fior misteric, o zbatere surdă de înălțare nu vor lipsi. Deși oameni ai veacului, colaboratorii „Scînteierilor", care se abandonau cu voluptate comentariului liric, suspectează literatura absurdului de „îmbătrînire" fără vreme. Lirismul cu rezonanțe filozofice este dominanta stilistică a esteților de la „Scînteieri". Astfel o discuție despre „ziua, amurgul și noaptea în poezie" [41] este purtată la modul liric, impresionist, deși se impunea o tratare sobră, riguros încorsetată de termeni proprii. Estetica „Scînteierilor" se detașează de gîndirea artistică din celelalte reviste literare tîrgumureșene, remarcîndu-se prin tumultul interior intens al marilor idei artistice. Concentrarea deosebită, tiparele ideatice în care se desfășoară judecățile critice, creează impresia de artificial livresc dezordonat. Sporadic însă, critica „Scînteierilor" se organizează sistematic, propunînd criterii obiective de interpretare estetică. Într-o operă „ceea ce interesează" este „ideea", iar măsura în care într-o creație „palpită cu adevărat viața, viața prinsă sub toate aspectele"[42], dă valoare travaliului artistic.

„Îndemnul", „Clipa" și „Jar și slovă", „Scînteieri" sînt platforme diferite de afirmare ale unor concepții literare, fără intenție de constituire într-o școală. Revistele citate au apărut și dispărut meteoric, neînchegînd o colonadă, ci au împrăștiat doar raze. În anii cînd s-au înfiripat primele apariții gazetărești tîrgumureșene, lipsea o ascendență publicistică locală. Pe parcursul a două decenii au apărut gazete și reviste care au înmănuncheat străduințele unor intelectuali, desfășurînd o activitate literară reprezentînd mai mult un răsunet regional decît o prezență majoră în peisajul divers al criticii literare interbelice.

Perioada aceasta de avînt a tineretului tîrgumureșean își află expresia, mai mult ca oriunde, în dorința de ridicare a talentelor scriitoricești locale. Literatura din revistele tîrgumureșene este o stingheră proeminență între valorile naționale consacrate. Izolarea regională, determinată și de seculara separare de centrul mișcării literare românești, a făcut ca imperceptibil, orice

[39] Ion Olteanu, *Poezia lirică a lui Blaga*, „Scînteieri", an. II, 1939, 3—6.
[40] Al. Popșor, *Mircea Eliade*, „Scînteieri", an. I, 1938, nr. 4.
[41] Tr. Turcu, *Ziua, amurgul și noaptea în poezie*, rev. cit, an. III, 1940, 1—4.
[42] A. Colceriu, *Cronica literară*, rev. cit., an. III, 1940, 1—4.

afirmare periferică să se scurgă spre alte orizonturi și astfel multe încercări să se stingă la un stadiu formativ incipient. Sensibilități artistice ne întîmpină la tot pasul pe paginile revistelor. O seamă de producții poetice ar putea rezista unei selecții critice datorită ideilor poetice sau imaginilor fugare care vorbesc de zelul entuziaștilor. Poeziilor originale din reviste li se alătură traduceri, cu totul izolate, din literaturile străine (Francis Jammes, G. de Nerval, Lautréamont, Verlaine, Trakl, Baudelaire ș.a.), precum și piese folclorice mureșene. Poezia originală prezentă în reviste este tînără, dezinvoltă chiar în mimarea suferinței sau a pozei anilor tîrzii, poezie a trepidațiilor tumultuoase dar și a zonelor adînci ale tăcerii, uzitînd de formule poetice diverse, cumul de amănunte exterioare ca veștmînt al propriilor gînduri.

Necesitatea poeziei, simțită oricînd și oriunde, a fost reeditată cu simplitate de mișcarea literară de pe plaiurile Mureșului. O revistă pedagogică stabilește pragmatic „rolul" și „importanța" poeziilor, cîntecelor și doinelor în „viața copiilor din punctul de vedere al educației intelectuale"[43], făcînd demonstrația practică a afirmației. Ar fi unul din resorturile pentru care merită cultivată poezia, dar s-a sădit poezie în revistele tîrgumureșene și din profunzimi instinctuale generatoare ale lirismului pur cu fine personanțe spirituale, din vocații poetice fundamentale. În ansamblu poezia tîrgumureșeană din această perioadă se grupează în fascicule lirice corespunzătoare ideologiei literare proprii fiecărei reviste. La „Îndemnul" prospețimile adolescentine cenzurate de rigori clasice se disting chiar cînd veleitarii simulează o detașare de vîrstă. La „Clipa" și „Jar și slovă", o poezie mai împlinită, mai „modernă", răspunde unor grave comandamente lirice; la „Scînteieri", poeții sînt înlănțuiți de mistere existențiale pe care însă le diluează dintr-o insuficientă pătrundere filozofică.

La „Îndemnul", poezia adolescenților se consumă într-o permanentă căutare. Poeții debutanți ating iluminații stelare, dar mereu aripile se frîng sub apăsarea idealului prea vulcanic. Lirismul exploziv se cufundă treptat în melancolice meditații în peisaje pluvioase, bacoviene. Astfel Ovidiu Papadima scrie o poezie a îndoielilor adolescenței ezitante. Inima, „micul cuib", îi este „un sălaș al iubirii"[44] slăvit de întreaga fire. Simte uneori că sufletul îi devine „o cîmpie uitată, ocolită" iar „gîndul îi zace ucis de năzuințî". Totuși optimismul vîrstei își face loc prin reprimarea decepțiilor („Pe cîmpul fără de hotar al lumii tale, Doamne,/Sînt doar un pom ce crește-ncet și greu/Dar tot mereu..."[45]). Deosebit de robustețea finală a mesajului poeziei lui Ovidiu Papadima („O, suflete/nalță-te mîndru/Fii vultur, cutreer' abisuri"), Arthur Manea, mînat de aceleași doruri, stă pe marginea mormîntului în care și-a îngropat „idealul" și smulge „petale nesfîrșite din floarea cu miros de tămîie"[46], iar iubirea îi este un „templu" pe care l-a părăsit iubita! Se ghicește în poezia lui Arthur Manea fascinația cerebralismului baudelairian, lipsa oricărui sen-

[43] Cf. „Școala practică", an. I, 1927, ianuarie.
[44] *Triști de iarnă*, „Îndemnul", an. IV, 1926, nr. 6 (Ovidiu Papadima).
[45] *Sufletul*, rev. cit., an. cit., nr. 9—10 (Ovidiu Papadima).
[46] *Sepulcrală*, rev. cit., an. cit., nr. 6 (Arthur Manea).

timent propriu poetului *Florilor răului*. De altfel poemele în proză ale lui Arthur Manea reiau formula poematică baudelairiană.

Prea tineri pentru a cădea pradă disperării, poeții „Îndemnului" trăiesc totuși sentimentul sfîșietor al neîmplinirii, încifrat într-o simbolistică vaporoasă: „Mi-am răstignit durerea-n cui/Ca pe-un Hristos în vîrf de munte/Și dorul tău la ea se suie/Să-i plîngă pletele cărunte"[47], sau „În primăvarandepărtată/Găsi-va dorul meu popas?/Spre ea mi-ndrept sfiosul pas/Și visul meu și viața toată"[48]. Poezia adolescenților de la „Îndemnul" mustește de zboruri frînte, o poezie plină de simboluri, netransfigurate suficient, complicată doar prin contorsiunile sufletești ale autorilor. Nespus de solemni, dezorientați parcă de ritmul secolului, poeții „Îndemnului" „nu fac versuri ieftine"[49], trăind o reală asceză a creației.

La „Clipa" și „Jar și slovă", poezia își îmbogățește imagistica. Se teoretizează în aceste reviste asupra noilor formule poetice, arătîndu-se că „poezia modernă a rupt cu aceste tipare (= normele clasice, *n.n.*) *improprii* (s.a.) epocii actuale"[50], și orice s-ar spune „modernismul" (din nou se confundă cu un curent literar, fapt care nu alterează însă fondul teoretizărilor, *n.n.*) a ajuns o realitate, iar a-l ignora înseamnă a te împotmoli într-un tradiționalism „dulceag" și a pierde „contactul cu epoca". Invocarea lui Freud în explicarea pulsației subconștiente a sensibilității contemporane are darul legitimării eliberării de sub canoanele clasice. Se simte de asemenea în peisajul liric tîrgumureșean influența gîndirii lovinesciene, frecventată asiduu de majoritatea literaților. La „Clipa" și „Jar și slovă" se scria o poezie senzitivă, străbătută de șocuri existențialiste proprii veacului al XX-lea, care dacă își adîncea statornic latura meditativă și capacitatea expresivă se ridica în sfera poeziei de valoare. Balcys Valst, visător nocturn, rătăcind printre flori, compune miniaturi topîrceniene: „Fără zborul lui pitic,/S-a uitat sub o sulfină/Nedormit un flutur mic/Stînd cu tîmpla pe-o stamină"; calcă sfios în trecut însoțit de „fluturii de catifea ai amintirii". Sentimentalul poet primește din exterior vibrații saturate de lirism. „Caisul amintirii"[51] îl cheamă în trecut reînviindu-i „icoana ochilor de cer cuminți". Plastic și pitoresc, senzitivul Valst își consumă trăirile artistice inegal, rarele imagini izbutite pierzîndu-se în prozaice divagații. Metaforica teoretică îi estompează sentimentul în verbiajul prețios.

Registrul liric al poeziei tîrgumureșene adună nuanțe bacoviene („Ți-s mîinile reci ca toamna de-afară.../Sînt ultimul tău vis?/Pentru care moarte, pentru care abis/Această întîlnire funerară?"[52], argheziene („Unde e ultimul gînd/ultima faptă?"[53]), minulesciene („veniți,/veniți e veacul mort/și nici

---

[47] T. Mar, *Răstignirea*, „Îndemnul", an. IV, 1926, nr. 1—2.
[48] M. Bârcă, *În primăvara...*, rev. cit., an. cit., nr. 4—5.
[49] Cf. „Ideea Europeană", an. V, 1927, nr. 196, ianuarie.
[50] Al. Șerban, *Pe linia poeziei moderniste*, „Clipa", an. I, 1936, nr. 4.
[51] Balcys Valst, *Caisul amintirii*, „Clipa", an. I, 1936, nr. 1.
[52] V. Netea, *Interior*, „Jar și slovă", an. I, 1937, nr. 2.
[53] Idem, *Metafizică*, rev. cit., an. cit, nr. 3.

o navă nu e-n port/să fluture în larg idealul/unui zenit necunoscut/..."[54], în cromatica atît de pestriță a poeziei lui Vasile Netea. Poezia acestuia descinde din substanța romanticilor activi, prin verbul scrutător, retoric, pasional. Poetul, un temperament liric zgomotos („Puterea și taina mi-o știu. Lumina și fierul/m-au zămislit într-o noapte cînd cerul,/ningea peste lume luceferi de stele..."), încearcă uneori, calm, revelația liniștii („Înfrînt eram la capăt trist de cale..."), dar pentru o clipă numai, deoarece eul vulcanic al visătorului își domină nostalgiile extatic („Zenit, zenit/Nesfîrșit/Mă-ntărît să te frîng ca-ntr-un mit,/Singur stăpîn/Să rămîn/În veacul și cerul păgîn"[55]). Neavînd virtuți de plasticizant, V. Netea eșuează cînd vrea să figureze poetic un final de toamnă.

Taina, nedefinitul, revelația ascunsă privirilor comune își găsesc în C. Ștefăniu un interpret, descinzînd din Blaga, complicat însă de simpatii eseniniene, frecvente în poezia română interbelică. Remarcabil vizual, C. Ștefăniu plasticizează cu talent creînd viziuni selenare planînd peste umbre și contururi: „Cu duhul nopții am urcat pe munte/La vulturii din piscuri să caut adăpost,/Pluteau triști de aur pe turmele mărunte/Și suflu de legendă știută pe de rost". Poet grațios („Noaptea ciocănesc cuvinte să le aflu taina/Și să le fur borangicul din care-și țes visul"), simulînd eseninian efuziuni dionisiace ("Lasă visul, veșnicia lasă/Am adus vin nou la masă..."), Ștefăniu rămîne totuși o existență minată de „tainice poveri", un complicat: „Adună-mă la pieptul tău de-acum,/Sînt obosit și toamna se coboară,/Ca un milog se tînguie pe drum/Și-n mine roade-o tainică povară"[56].

De mișcarea literară a „Jarului și slovei" se leagă începuturile poetice ale lui Radu Stanca. Cîteva poeme ale liceanului de optsprezece ani anunță pe poetul care-și va depăși curînd „pîlpîirile minore" ale adolescenței sale „romanțioase", trecînd „într-o fază de surprinzător lirism artistic, turnat în tipare decadente, de simbolism și estetism wildeian, pe de o parte, și de vibrant romantism, pe de alta"[57]. Deocamdată poetul, cu un vers larg, fluent, impresionează prin afunde căutări și tensiunea latenței lirice: „Să-mi crească peste marmură comori/Și-n lut să urce visul șerpuire,/Să prindă-n trupul zidului viori/Și suflet pentru marea prăznuire.// Din piatra frămîntărilor s-ating/Răscolitoare artă și sfințire/Pe sufletul statuilor să-ncing/Duhovnicescul semn-prăpăstuire"[58]. Autorul poemului *Coryndon* se distinge, în cele cîteva piese lirice de debut, prin „ornamentația barocă" și „un simț al nuanțelor foarte rafinat"[59], care prefigurează profilul liric particular în poezia română a poetului sibian: „Ți-am îndrăgit sălbatic albastrul din pleoape/și taina lui pe slove am îndrăznit s-o caut"[60].

---

[54] Idem, *Întîmpinare*, rev. cit., an. cit., nr. 5.
[55] Idem, *Ideal*, rev. cit., an. cit., nr. 7—8.
[56] C. Ștefăniu, *Poem*, „Jar și slovă", an. I, 1937, nr. 2.
[57] I. Negoițescu, *Scriitori moderni*, București, 1966, p. 373.
[58] Radu Stanca, *Delta*, „Jar și slovă", an. I, 1937, nr. 1.
[59] I. Negoițescu, *op. cit.*
[60] Radu Stanca, *Poem*, „Jar și slovă", an. I, 1937, nr. 7—8.

Poetul din Mediaș, George Popa, autorul *Plecărilor spre legendă* (1936), îmbogățește poezia tîrgumureșeană cu acorduri izvorîte din dorul pribeagului sentimental de a-și apropia idealul primelor iubiri: „Ne cresc livezile tinereții pe frunți/și mîinile se odihnesc în ele ca-n balcoane/.../Cînd îți voi fi aproape odată/Închide-mă în inimă ca pe o amintire"[61]. Imaginea amintirilor care se întorc în noi ca niște „paseri rănite" relevă sensibilul elegiac de atunci. În contextul anost al atîtor avatarii, regăsim în paginile „Clipei" și „Jarului și slovei" o nuanțată atmosferă, înglobînd într-un amplu receptacol volute lirice diverse. Exuberanța stenică se îmbină cu nostalgia visului pierdut, lirismul meditației cu viziunile metaforic-plasticizante, un cerebralism afectat cu o frustă confesiune lirică. Menționăm faptul că orientarea realistă a ideologiei literare a revistelor a dictat un caracter oarecum „terestru" literaturii promovate.

La „Scînteieri" poezia caută obsedant repere eonice, încercînd o voluptuoasă sete a apropierii în tăcere de mister. „A te închide în templul tăcerii e a fi în directă comuniune cu toate tainele firii", iar kantianul *lucru în sine* nu poate fi surprins decît prin „extazul tăcerii"[62]. Extazul muzical schopenhauerian li se pare insuficient poeților de la „Scînteieri" pentru a pătrunde în transcendent și a împlini astfel o chemare a destinului uman. Blagiana „laudă a somnului" devine la „Scînteieri" o tristă „laudă a tăcerii". Cu toată setea lor de mister, apropierea de taine se face uneori prea zgomotos: „voi sparge/vise rebele.../Tăiați-vă-n bazalt tunele/ spargeți/munții durerii/ și frîngeți/cordonul de iele"[63]. Poeții „Scînteierilor" sînt cuprinși de o psihoză a resemnării, exaltînd durerea ca mod de existență, tînjind după o retragere în singurătate: „trist te-am căutat în mine durere..."[64], sau „în unduiri de-argint/sub cer de stele/din ochii-nlăcrămați/durerea-mi/pornitu-și-a izvorul"[65], sau „În suflet/flacăra durerii-mi sting/și-n lacrimi sfarm/suspinele-mi încete/.../Dar e tîrziu.../v-am părăsit.../și singur trec spre zările tăcerii,/în liniștea visărilor/mă sting/ca o poveste-n noaptea învierii"[66].

Privirile scormonitoare ale căutătorilor de certitudini, sprijinite pe „parapeturi de abis" se luminează rar. Cînd obosiți, poeții „Scînteierilor" vor să sfîșie vălul tainei și visului să-i dea viață substanța poetică se devitalizează prin pulverizarea fiorului mistic transcenderea refuzîndu-se temerarilor. Poezia „Scînteierilor" pare mai „lucrată" decît a celorlalte reviste, dar, împotmolindu-se în mrejele nepătrunsului, este lipsită de suflul liric al atmosferei mai senine de la „Clipa" și „Jar și slovă".

Proza întîlnită în revistele tîrgumureșene este de respirație redusă, limitată la schițe de cele mai multe ori teziste, demonstrative. Cu un epic

---

[61] George Popa, *Lirică*, rev. cit., an. cit., nr. 1.
[62] Tr. Turcu, *Lauda tăcerii*, „Scînteieri", an. I, 1938, nr. 4.
[63] Alfred, *Voi visuri ale mele*, „Scînteieri", an. I, 1938, nr. 1.
[64] Traian Tincu, *Am căutat o amintire*, rev. cit., an. cit., nr. 4.
[65] Lucian Văleanu, *În gîndul frunzelor de tei*, rev. cit., an. cit., nr. 2.
[66] Lucian Văleanu, *Chemări*, rev. cit., an. cit., nr. 7—8.

restrîns care lasă loc accentelor poematice, prozatorii pătrund în universul rural al lui Rebreanu sau Pavel Dan. Prozele, puțin numeroase, coboară dostoievskian în lumea umiliților sorții, fie cînd narează povestea unui suflet de copil-țăran, sfîrșind tragic sub apăsarea orașului capitalist, fie cînd deplîng soarta moților, ținuți în mizerie[67], asemănător poeziei lui Aron Cotruș. Opoziția dintre sufletul nealterat al țăranului și tentaculele metropolei burgheze trimite la literatura semănătoristă, dar căldura tratării amintește de realismul psihologic al lui Edmondo de Amicis. Destinul amar al victimei lui Al. Ceușianu, tratat cinescopic, impresionează prin abundența lirismului. În plină modă a literaturii de analiză, găsim și în revistele tîrgumureșene experimente psihologice în maniera lui Gib Mihăescu sau Anton Holban. Deși lipsite de vigoare, descinderile în haosul gîndirii și simțirii unui sinucigaș[68] reținatenția prin felul cum se aplică „metoda". Mirajul sinuciderii întreținut contrapunctic de un marș funebru de Chopin și plînsul unui violoncel care revine obsesiv susțin evocarea abisurilor unui dezgustat de mizeria existenței umile. Virtuozitatea autorului în urmărirea meandrelor sufletești ale sinucigașului rămîne însă un simplu joc.

Scriitorii din Tîrgu-Mureș au cochetat doar cu proza de „concepție", puțin reprezentată, rămasă steril exercițiu al imaginației. Accidental s-a plătit tribut și jurnalului intim[69], retrăire proustiană a timpurilor trecute, evadare iluzorie din contingent.

S-a scris relativ mult la Tîrgu-Mureș, realizările calitative fiind mai reduse. Revistele și gazetele au apărut succesiv, scriitorii și publiciștii neunindu-se într-un filon solid. Mișcarea literară s-a dezvoltat convulsiv, incapabilă de a pune bazele unei tradiții. Deși nu poate fi vorba de o „școală", totuși o asemenea mișcare crescută pe o săracă moștenire literară învederează convingător resursele care au întreținut cultura românească în Transilvania în decursul timpului. Literatura revistelor aduce o modestă notă particulară în peisajul literaturii române interbelice. Este mai mult o încadrare entuziastă în viața literară românească, îmbinată cu o intensă activitate de culturalizare locală. Într-un timp scurt, Transilvania a trăit o amplă desfășurare a energiilor creatoare, cu un aport considerabil la dezvoltarea culturii românești. Era de fapt reînfiriparea unei tradiții străvechi de cultură, pe care veacurile au comprimat-o în latențe inepuizabile.

---

[67] Al. Ceușianu, *Victima*, „Jar și slovă", an. I, 1937, nr. 7—8.
[68] Afton Nicoară, *Sinucigaș*, „Scînteieri", an. I. 1938, nr. 5—6.
[69] Romeo Mircea, *Stanțe...*, „Jar și slovă", an. I, 1937, nr. 2.

SUBORDONAREA MULTIPLĂ A PROPOZIŢIILOR RELATIVE[1]

VIOREL HODIŞ

I. Ne referim în prezentul articol la propoziţiile subordonate a căror joncţiune se realizează prin pronume, respectiv prin adjective pronominale, relative sau nehotărîte şi adverbe pronominale sau nehotărîte[2]. Specificul acestora constă în faptul că elementele lor joncţionale au, în calitate de pronume, adjective şi adverbe, pe lîngă valoarea de conective, şi funcţie sintactică (de părţi de propoziţie) în subordonata pe care o introduc. Spre deosebire de acestea, conjuncţiile şi locuţiunile conjuncţionale subordonatoare (ca şi cele coordonatoare, de altfel) apar doar cu rol de conective[3].

Din faptul că pronumele, adjectivul şi adverbul[4] relativ sau nehotărît este legat, prin funcţia sa sintactică, de subordonata pe care o introduce decurge o anume segmentare a frazei în propoziţii şi, ca atare, o anume analiză sintactică. Această segmentare şi această analiză sintactică pot diferi uneori mult, chiar în una şi aceeaşi frază, dacă distribuim conectivele conjuncţionale cu cele relative:

a) nu ştia **dacă** *e necesar* să aştepte
b) nu ştia **că** *e necesar* să aştepte
c) nu ştia **cîţi** e necesar *să aştepte*
d) nu ştia **pe care** e necesar *să-l aştepte*
e) nu ştia **unde** e necesar *să(-l) aştepte*
f) nu ştia **cînd** e necesar *să(-l) aştepte.*

---

[1] Acest articol reprezintă sinteza a două comunicări susţinute în două şedinţe ale Societăţii de ştiinţe istorice şi filologice, filiala Cluj, în anul 1967.

[2] Vezi clasificarea propoziţiilor subordonate după criteriul elementelor joncţionale în: Valeria Guţu, *Propoziţii relative*, în *Studii de gramatică*, II, Bucureşti, 1957.

[3] Ibidem. Vezi, de asemenea, *Gramatica limbii române*, ed. a II-a revăzută şi adăugită, vol. II, Editura Academiei, Bucureşti, 1963, p. 261 (cităm în continuare: *Gramatica Academiei*).

[4] Pentru situaţia specială a adverbelor devenite conjuncţii vezi V. Guţu, *art. cit.*, p. 170, şi *Gramatica Academiei*, p. 261.

În (*a*) şi (*b*) segmentarea şi analiza corespunzătoare evidenţiază propoziţiile subordonate *dacă* (respectiv *că*) *e necesar* (completivă directă) şi *să aştepte* (subiectivă).

În variantele (*c*), (*d*), (*e*), (*f*), elementele joncţionale *cîţi, pe care, unde, cînd*, care au luat locul conjuncţiilor *dacă* şi *că*, sînt conectivele şi, în acelaşi timp, unităţile sintactice (părţi de propoziţie) ale subordonatei *...să aştepte*, şi nu ale propoziţiei *e necesar*. Această apartenenţă sintactică impune o nouă segmentare, potrivit căreia obţinem subordonata *cîţi* (respectiv *pe care, unde, cînd*) *să(-l) aştepte*, subordonată în care pronumele şi adverbele au funcţiile sintactice respective: subiect (**cîţi**[5]... *să(-l) aştepte*), complement direct (**pe care**... *să-l*[6] *aştepte*), circumstanţial de loc (**unde** . . *să-l aştepte*) şi circumstanţial de timp (**cînd**. . . *să-l aştepte*). Neavînd nici un element joncţional subordonator (şi nici un alt mijloc de realizare a subordonării), propoziţia *e necesar* este principală, incidentă şi, în acelaşi timp, regentă pentru propoziţia *cîţi* (*pe care, unde, cînd*) *să(-l) aştepte*[7].

Astfel rezultă fenomenul sintactic al dublei subordonări a unei propoziţii la doi termeni regenţi ce fac parte din două propoziţii regente necoordonate între ele[8]. Dubla subordonare impusă unei propoziţii de cei doi regenţi (şi realizată prin cele două conective) duce la îmbinarea a două funcţii sintac-

---

[5] Precizăm că pronumele *cîţi* nu este subiectul propoziţiei *e necesar*, ci al propoziţiei *să aştepte*, subiectivă pentru *e necesar*. Vezi în legătură cu aceasta *Gramatica Academiei*, p. 267—268.

[6] Funcţie atestată şi de forma scurtă a pronumelui personal în acuzativ (*-l*). Vezi în acest sens *Gramatica Academiei*, par. 147, 153 (vol. I) şi par. 512, 594, 596, 600, 661, 1070, 1072 (vol. II).

[7] Menţionăm că nu împărtăşim punctul de vedere exprimat de *Gramatica Academiei*, p. 265 (şi considerăm incorectă analiza frazelor respective) pentru că e în contradicţie cu logica: un cuvînt nu poate aparţine unei propoziţii şi în acelaşi timp să aibă funcţie sintactică în alta.

[8] Fenomenul a fost abordat în sintaxa românească de: I. Diaconu, *Completări sintactice*, *LR* VII, 1958, 2; D. D. Draşoveanu, P. Dumitraşcu, M. Zdrenghea, *Analize gramaticale şi stilistice*, Edit. ştiinţifică, Bucureşti, 1959 (ed. a II-a: 1966); *Gramatica Academiei*, par. 758 *(Împletirea subordonatei cu regenta)*; Al. Indrea, *Construcţii şi cuvinte incidente*, *CL* VI, 1961, p. 351—357; Maria I. Gabrea, *Construcţii incidente. Aspecte morfologico-sintactice şi stilistice*, *LR* XIV, 1965, 5, p. 533—544; Fulvia Ciobanu, *Există propoziţii „incidente legate"?*, *LR* XV, 1966, 6, p. 569—577.

În linii generale studiile şi articolele aici menţionate ilustrează două păreri opuse:

a) se recunoaşte că în sintaxa limbii române e frecventă împletirea subordonatei cu regenta, fără să se recunoască în astfel de fraze existenţa unor propoziţii dublu-subordonate la două regente simultan (I. Diaconu; *Gramatica Academiei*; Maria I. Gabrea; Fulvia Ciobanu);

b) se distinge, în acelaşi tip de fraze, o categorie de propoziţii numite incidente legate, care apar ca supraordonate ale unor propoziţii deja subordonate unor alte regente; astfel încît o propoziţie oarecare subordonată unei regente (primul termen regent), şi, simultan, unei incidente legate (al doilea regent) devine dublu-subordonată (D. D. Draşoveanu şi Al. Indrea).

Articolul nostru îşi propune să dezvolte şi să susţină cu noi argumente această a doua opinie, ducînd mai departe descrierea fenomenului sintactic al multiplei subordonări.

tice în una și aceeași propoziție, cîte una pentru fiecare termen regent[9], spre deosebire de propozițiile subordonate unui singur termen regent, printr-un singur conectiv, care nu pot avea, din această pricină, decît o singură funcție sintactică subordonată.

Dubla subordonare și consecința acesteia — cumulul de funcții sintactice — pot fi dovedite și prin metoda comutării. Comutînd cu zero (negînd, deci) pe rînd cîte unul din cei doi regenți (respectiv propoziții regente), constatăm că propoziția *pe care... să-l aștepte* realizează alternativ cele două raporturi sintactice de subordonare, față de fiecare din cei doi termeni regenți:

a) *nu știa pe care e necesar să-l aștepte*
b) e necesar să-l aștepte (pe care[va])
c) nu știa pe care să-l aștepte.

Dovedind că cele două raporturi sintactice, completiv direct și subiectiv, sînt satisfăcute alternativ față de fiecare termen regent (*b* și *c*), implicit se adevărește că aceleași raporturi sintactice sînt satisfăcute simultan (*a*), ele nefiind prin nimic incompatibile. Cumulul de funcții sintactice este deci o realitate obiectivă.

II. De altfel, ideea îmbinării a două funcții sintactice în una și aceeași parte de propoziție a fost enunțată de multă vreme și susținută de mulți lingviști străini și români: F. Brunot[10], G. Galichet[11], V. Guțu-Romalo[12], O. Jespersen[13], R. B. Long[14], A. M. Muhin[15], S. Stati[16]. Pot fi citate în acest sens, ca autorități în materie, unele tratate de gramatică cum sînt Jean-Claude Chevalier, Michel Arrivé, Claire Blanche-Benveniste, Jean Peytard, *Grammaire Larousse du français contemporain*[17], precum și *Gramatica limbii române*[18]. *Gramatica Academiei* susține chiar și cumularea a trei funcții sintactice de către una și aceeași parte de propoziție[19].

Cercetătorii care s-au ocupat de acest fenomen sintactic în limba română au investigat, mai mult, fapte legate de sintaxa propoziției. La o sumară trecere în revistă, fără a ne propune comentarii (sintaxa propoziției depășind obiectul prezentului articol), aceste fapte de limbă s-ar putea grupa în următoarele categorii:

---

[9] Vezi D. D. Drașoveanu, P. Dumitrașcu, M. Zdrenghea, *op. cit* p. 21—22, și Al. Indrea, *art. cit.*

[10] Vezi Brunot, F., *Le pensée et la langue*, III-ème éd., Masson et C-ie éditeurs, Pa is, 1922, p. 347.

[11] Vezi Galichet, G., *Méthodologie grammaticale.Etude psychologique des structures*, II-ème éd. revue et augmentée, Paris, 1963, p. 60.

[12] Vezi Valeria Guțu, *art. cit.*

[13] Vezi O. Jespersen, *The Philosophy of Grammar*, Londra, 1963, p. 118.

[14] Vezi R. B. Long, *The Sentence and its Parts*, Chicago, 1961, p. 88 ș.u.

[15] Vezi A. M. Muhin, *Funkționalinîi analiz sintaksiceskih elementov*, Moscova — Leningrad, 1964, p. 42—43.

[16] Vezi S. Stati, *Teorie și metodă în sintaxă*, București, 1967.

[17] Librairie Larousse, Paris, [1964], p. 118.

[18] Vezi *Gramatica Academiei*, p. 418—419.

[19] Idee valoroasă, dar exemplificată, după părerea noastră, neconvingător (vezi exemplul din Sadoveanu, *O.*, X, p. 635, și analiza respectivă în *Gramatica Academiei*, p. 419), deoarece în acea frază avem nu un pronume, ci trei *(cine, -l,* și *-i)*, așa că, practic, dispare cumulul de funcții sintactice.

a) *elementul predicativ suplimentar*, parte de propoziţie deosebită de toate celelalte prin faptul că, aşa cum o descriu *Gramatica Academiei* şi unele studii speciale consacrate, este dublu-subordonată — unui nume şi unui verb —, motiv pentru care unii cercetători i-au dat numele de *atribut circumstanţial*. Rezervele manifestate de unele studii, precum şi atitudinea cam evazivă a *Gramaticii Academiei* în definirea acestei categorii sintactice pun însă un semn de întrebare dublei sale subordonări[20], problemă asupra căreia urmează să se pronunţe cercetările viitoare;

b) *sintagma ternară* sau *(macro)structura ternară* (ale cărei unele tipuri se confundă cu elementul predicativ suplimentar), în care „fiecare constituent e în relaţie cu ceilalţi doi"[21];

c) *pronumele relativ care, deşi subiect în subordonata pe care o introduce, stă la un caz oblic* cerut de un cuvînt din propoziţia regentă căruia i se subordonează o dată cu subordonata[22]; „[...] s-ar putea vorbi şi aici de două valori sintactice realizate concomitent"[23].

Precizăm că nu avem în vedere acele unităţi sintactice cărora unii cercetători le acordă, pe lîngă funcţia sintactică (singura posibilă, avînd un singur regent), diferite nuanţe de funcţii sintactice.

III. *Propoziţii relative dublu-subordonate*[24]

1) Practicîndu-se o analiză sintactică a frazei ruptă de cea a propoziţiei, şi invers, s-au neglijat multă vreme realităţi sintactice obiective, cum este acest fenomen al dublei subordonări.

Ca aspect exterior, frazele ce conţin propoziţii dublu-subordonate se aseamănă cu acelea care au propoziţii incidente, cunoscute şi studiate de gramaticile limbii române[25]. Atît prima categorie de fraze, cît şi cealaltă conţin cîte o propoziţie incidentă (sau mai multe). Atît în unele, cît şi în celelalte, incidenta poate exprima atitudinea, starea sufletească sau aprecierea vorbitorului asupra celor comunicate[26]. Deosebirea esenţială dintre aceste două tipuri de structuri sintactice constă în independenţa/nonindependenţa relaţională a propoziţiei incidente pe care o conţin. Spre exemplu în fraza:

„Aparatul a suferit cîteva stricăciuni deoarece a fost dat pe mîna unui om care, *se vede*, nu s-a priceput", incidenta (propriu-zisă) *se vede* nu anga-

---

[20] Vezi *Gramatica Academiei*, p. 206 şi 211.

[21] Vezi S. Stati, *op. cit.*, p. 233; vezi şi p. 172—181.

[22] Spre exemplu: Hai fiecare pe la casa *cui* ne are (genitiv); *Cui* te loveşte nu-i răspunde[...]. Vlahuţă, *Scrieri alese*, I, p. 162 (dativ); Răsplătesc *pe cine* munceşte (acuzativ cu prepoziţie).

[23] Vezi S. Stati, *op. cit.*, p. 233. În legătură cu această situaţie a pronumelui relativ, vezi *Gramatica Academiei*, p. 90—91 şi 419.

[24] Preluăm termenul *dublu-subordonată* din D. D. Draşoveanu, P. Dumitraşcu, M. Zdrenghea, *op. cit.*, p. 21—22. Ceilalţi termeni, *triplu-subordonată* şi *multiplu-subordonată*, întrebuinţaţi în cuprinsul articolului, sînt formaţi după acest model.

[25] Vezi *Gramatica Academiei*, p. 424—425.

[26] Caracteristică sesizată de mai multe cercetări anterioare.

jează nici un fel de raport sintactic (coordonare, supraordonare sau subordonare) cu propoziția în sînul căreia apare. Însă în varianta:

„Aparatul... a fost dat pe mîna unui om care *se vede că* nu s-a priceput", propoziția incidentă *se vede* este angajată într-un raport de supraordonare față de propoziția subordonată *care... nu s-a priceput.* Această relație de supraordonare (respectiv de subordonare) este mijlocită de conectivul *că.*

Avînd în vedere calitatea lor de supraordonate, conținînd pe cel de-al doilea termen regent al dublu-subordonatei care le intercalează, acest tip de propoziții a primit numele de *incidente legate*[27]. Cum termenul *legate* se referă la prezența unui mijloc joncțional de subordonare, se poate merge cu distincția și mai departe. Acele propoziții incidente prevăzute, formal, cu un conectiv în față, fiind construite adeseori ca niște subordonate,dar de fapt principale și incidente propriu-zise[28], își justifică numele de *incidente legate în față,* iar cele prevăzute cu un conectiv la urmă, care devin astfel supraordonatele unor dublu (sau, cum vom vedea mai jos, triplu)-subordonate — *incidente legate la urmă*[29]:

„Numai în grădina ursului, **dacă-*i fi auzit de dînsa***, se află sălăți de aceste". Creangă, *P.*, 211[30];

„Am mai privit o dată acele locuri pe care *aveam presimțiri* **că** nu le vom mai vedea".

O altă deosebire între aceste două feluri de incidente constă în faptul, destul de concludent, că incidentele propriu-zise, chiar fiind legate în față, sînt întotdeauna izolate de context prin perechea de virgule, semn că sînt total independente din punct de vedere sintactic. Spre deosebire de acestea, propoziția relativă incidentă legată la urmă nu este izolată prin perechea de virgule de propoziția în care apare; și nici nu-i posibil acest lucru, dat fiind raportul de subordonare ce se stabilește între acestea.

2) Constatăm deci că apariția incidentei legate la urmă — a doua regentă a unei propoziții subordonate deja unui alt termen regent, din altă propoziție — este cauza fenomenului dublei subordonări. Nu este lipsit de interes a ne ocupa de structura gramaticală a acestei incidente, mai îndeaproape.

Din punct de vedere sintactic:

Incidenta supraordonată este, de cele mai multe ori, propoziție principală, redusă adesea la predicat. Predicatul său poate fi:

— *nominal*:

„I-am făcut cadou niște albume, pe care *sînt bucuros* că le-a îndrăgit".

— *verbal*, la orice diateză:

---

[27] Vezi D. D. Drașoveanu, P. Dumitrașcu, M. Zdrenghea, *op. cit.*, p. 21.

[28] Vezi *Gramatica Academiei*, p. 424.

[29] Termenii *incidentă legată în față* și *incidentă legată la urmă* sînt propuși de conf. univ. D. D. Drașoveanu.

[30] Exemplul aparține *Gramaticii Academiei*, p. 425.

a) „Ăst cuvînt minunat/Pe care domnul lup *aud* că l-a-nvățat(. . .)/ Pe mulți din dregători să plîngă i-a-ndemnat". Alexandrescu, *Lupul moralist.*

b) „Iată cui *a fost determinat* să-i cedeze candidatura în viitoarele alegeri".

c) „Cîteșitrele aceste instituții își anulează reciproc măsurile ce fiecare din ele *se crede* îndreptățită să ia". I. Al. Brătescu-Voinești, *Cu undița*, Ed. „Cartea Românească", Buc., f.a., p. 142.

Din punct de vedere morfologic:

Predicatul incidentei supraordonate poate fi exprimat prin:

— *verb finit* sau *expresie verbală*. Frecvente sînt verbele și expresiile verbale impersonale:

a) „În odaie intrară două doamne[. . .] și începură să se uite la mine cu niște priviri care *se vedea* că mă cunoșteau[. . .]". M. Preda, *Intrusul*, E. L., [Buc.], 1968, p. 170.

b) „Cartea operează cu termeni pe care *mi-ar fi greu* să-i prezint într-o recenzie".

c) „El călca pragul și dădea bună ziua într-un fel aparte, avînd aerul că săvîrșește o ispravă pentru care *trebuie* negreșit să fie remarcat și admirat". M. Preda, *Risipitorii*, E. L., [Buc.], 1967, p. 5.

— *adverb predicativ*:

d) „Fără îndoială [aici se va cere] mai puțin, dar altceva, ce *poate* că noi nu știm[. . .]". Slavici, *Opere*, I, p. 80.

— *interjecție cu valoare verbală predicativă*:

e) „Îi vorbeam despre un prieten al meu pe care *iată* că-l și văzurăm apropiindu-se".

3) Considerăm utilă o sumară trecere în revistă a cîtorva probleme pe care le implică conectivele celor două raporturi sintactice de subordonare contractate de propoziția dublu-subordonată.

Primul conectiv este uneori un pronume (sau adjectiv pronominal) relativ sau nehotărît, alteori un adverb pronominal relativ sau nehotărît. Pronume sau adjectiv fiind, conectivul poate sta la orice formă flexionară și are funcția sintactică corespunzătoare în dublu-subordonată:

a) „Mi-a oferit un volum de versuri *care* bănuia că mă interesează" (nominativ, singular; subiect).

b) „Iar cărările vieții fiind grele și înguste
Ei încearcă să le treacă prin protecție de fuste
Dedicînd broșuri la dame *a căror* bărbați ei speră
C-ajungînd cîndva miniștri le-o deschide carieră". Eminescu, *Scrisoarea II* (genitiv, plural; atribut).

c) „Nu știu *cui* trebuie să mă adresez" (dativ; complement direct).

d) „În secolul nostru s-a născut și s-a sfîrșit un stat foarte interesant *pe care* nu-i este permis unui istoric conștiincios să-l piardă din vedere". Caragiale, *Opere*, III, E. L., 1962, p. 81 (acuzativ, singular; complement direct).

Cînd conectivul este un adverb pronominal relativ sau nehotărît, acesta poate apărea fie singur, fie însoțit de prepoziții:

e) „I-am spus *cînd* ar fi mai ușor să-l găsim".

f) „Să ne ții în permanentă legătură cu stațiile *de unde* crezi că putem obține informații."

Al doilea conectiv este de cele mai multe ori o conjuncție sau o locuțiune conjuncțională subordonatoare, așa cum se poate vedea din exemplele de pînă aici. Se întîmplă însă, uneori, ca și al doilea conectiv să fie un pronume, adjectiv sau adverb relativ sau nehotărît. În aceste cazuri, propoziția dublu-subordonată este relativă în raport cu ambele regente ale sale:

a) „La intrarea în cameră văzu pereții pătați; boarfe *care* nu știa *ale cui* sînt atîrnau prin cuiere".

b) „Dar învățătura cerea bani *pe care* ea, Rafira, n-avea *de unde* să-i cîștige, [. . .]". Z. Stancu, *Rădăcinile sînt amare*, III, p. 17[31].

4) Luînd în discuție propoziția dublu-subordonată, vom constata că cele două funcții sintactice pe care le îmbină sînt omogene sau eterogene, în conformitate cu natura morfologică a celor doi termeni regenți din cele două supraordonate:

— *omogene*:

a) „*Cîți* se-ntîmpla *s-o aibă* se socoteau sluțiți
Iar frumoși de minune
Se socoteau aceia ce erau mai pociți". Alexandrescu, *Oglindele*.

b) „Cel însărcinat cu pregătirea unei lecții lua ca bază lecția din anul precedent [. . .] *pe care* avea obligația *s-o îmbunătățească*". Al. Graur (și colectiv), *Introducere în lingvistică*, ed. a II-a, E.Ș. (Buc.), 1965, p. 5.

c) „Spune-mi *cine* bănuiești *că a făcut-o*?".

În fiecare din cele trei exemple dublu-subordonata îmbină, cumulează funcții sintactice omogene:

— subiectivă — subiectivă (*a*)
— atributivă — atributivă (*b*)
— completivă directă — completivă directă (*c*)
— *eterogene*:

d) „Înțeleg intens ca un șurub răsucit în gîndul meu că va trebui [. . .] să iau aceste scrisori, *care* nu trebuie *să mai slujească, pentru nimeni în viitor, drept afrodiziac*". Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, E.S. P.L.A., 1957, p. 367.

e) „Pentru mine, doamnelor și domnilor, începu căpitanul, problema vieții domniilor-voastre nu prezintă interesul *pe care* păreți *că-l purtați vaporului meu* [. . .]". Arghezi, *Scrieri*, 16, E.L., 1967, p. 228.

---

[31] Unul și același pronume, repetat, poate realiza ambele raporturi de subordonare: „Ideile lui Maiorescu se încorporează în mod natural în forme concise și elegante, făcînd ca în scrisul său să sune argintăriile stilistice de o puritate pe care puțini sînt cei care *au realizat-o în literatura română*". D. Popovici, *T. Maiorescu*, în „Tribuna", 41 (454), 14.X.1965, p. 3, col. 5, al. 2.

f) „Acest contrast între ceea ce sînt personajele în realitate şi ceea *ce* se străduiesc *să pară* dă naştere sentimentului comic". *Limba şi literatura română*, manual pentru cl. a IX-a liceu, E.D.P., 1966, p. 165[32].

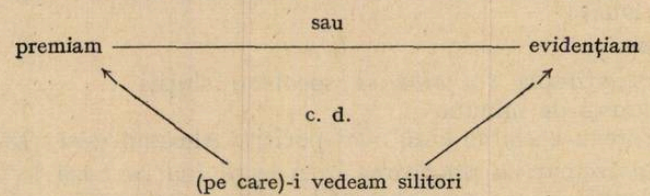
Funcţiile sintactice cumulate de propoziţiile relative dublu-subordonate din frazele de mai sus sînt:

— atributivă — subiectivă (*d*)
— atributivă — predicativă (sau predicativă suplimentară) (*e*)[33]
— atributivă — completivă indirectă (*f*).

5) Menţionăm că în afara posibilităţii intercalării celui de-al doilea termen regent, pentru una şi aceeaşi propoziţie, este cunoscută calea ajungerii la dubla subordonare prin *procedeul coordonării* regenţilor, menţionat în *Gramatica Academiei*[34]. Propoziţia subordonată astfel celor doi termeni regenţi coordonaţi poate fi conjucţională sau relativă:

a) „[. . .] *domniei tale* nu se poate şi nici nu se cuvine *să-ţi ascund*". Sadoveanu, *Opere*, XIII, p. 325[35].

b) „*Pe care-i vedeam silitori* îi premiam sau îi evidenţiam"



Specificul acestui tip de construcţii sintactice îl constituie faptul că propoziţia dublu-subordonată dispune, pentru ambele relaţii de subordonare contractate cu cei doi regenţi, de unul şi acelaşi conectiv, de unde se naşte impresia de facultativ, unii cercetători recunoscînd aici o singură relaţie de subordonare, faţă de una din propoziţiile coordonate[36]. Caracterul facultativ al dublei subordonări din acest tip de conexiuni sintactice se vede în semantismul acestora; numai cînd conţinutul semantic permite, o propoziţie poate fi considerată ca subordonată la două alte propoziţii coordonate între ele. De multe ori una din cele două coordonate nu poate fi, din motive semantice, considerată ca regentă. Spre exemplu:

„Privi şi înţelese că era de prisos".

---

[32] Ne alăturăm părerii analitice a celor care în construcţia pronominală *ceea ce* disting: *ceea* — pronume demonstrativ (acuzativ, aici), regent al atributivei; *ce* — pronume relativ (nominativ, aici), conectiv subordonator al propoziţiei atributive *(ce... să pară)*, care în acelaşi timp este şi completivă indirectă (faţă de regentul *se străduiesc*).

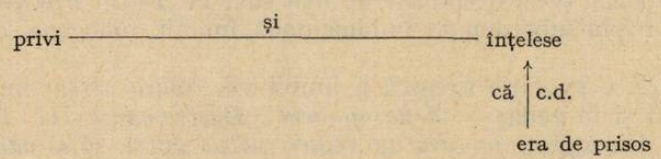
[33] În funcţie de valoarea morfologică pe care i-o recunoaştem verbului *a părea*: auxiliar sintactic sau verb predicativ.

[34] Vezi *Gramatica Academiei*, p. 260.

[35] *Ibidem.*

[36] Vezi D. D. Draşoveanu, P. Dumitraşcu, M. Zdrenghea, *op. cit.*, p. 26.

Propoziția *privi* nu este regenta subordonatei *că era de prisos*



IV. ***Propoziții relative triplu-subordonate***

1) Fenomenul multiplei subordonări cunoaște structuri sintactice mai complexe. O propoziție relativă poate fi subordonată și la trei termeni regenți aparținînd fiecare cîte unei propoziții, supraordonatele nefiind coordonate între ele. Spre exemplu:

„Mi-a aruncat niște priviri ciudate *pe care* nu știu *cum* trebuie *să le interpretez*".

Propoziția *pe care... cum... să le interpretez* este de trei ori subordonată, cumulînd trei funcții sintactice distincte: *atributivă* față de substantivul regent *priviri*, subordonare realizată de conectivul **pe care**; *completivă directă* a verbului tranzitiv regent (*nu*) *știu*, conectiv fiind **cum**; *subiectivă* față de verbul unipersonal (folosit impersonal), *trebuie* raport sintactic realizat prin conjuncția subordonatoare **să**. Atît conectivul *pe care*, cît și conectivul *cum* aparțin propoziției *să le interpretez* (așa cum s-a demonstrat mai sus, la I), în care-și realizează funcțiile sintactice de părți de propoziție respective: complement direct (*pe care*) și circumstanțial de mod (*cum*).

Specific acestor structuri sintactice este faptul, remarcat și la dubla subordonare prin incidență, că fiecărui raport de subordonare realizat de propoziția multiplu-subordonată față de fiecare regent îi corespunde cîte un conectiv, spre deosebire de situația dublei subordonări descrise de *Gramatica Academiei* (vezi, mai sus, III 5).

2) Îmbinînd cele două posibilități de dobîndire a mai multor regenți pentru o subordonată, în unele fraze apar *propoziții triplu-subordonate de un tip mixt*: al doilea regent este coordonat cu cel de-al treilea și apar, ambii, ca propoziții supraordonate incidente legate, în sînul propoziției relative care e subordonată o dată primului termen regent. Exemplificăm:

„El era cu treburile lui *în care* nu trebuia și nu mai voiam *să mă amestec*".

Trecînd peste caracterul facultativ al unuia dintre raporturile sintactice pe care le realizează propoziția multiplu-subordonată din această frază, constatăm că aceasta (*în care... să mă amestec*) este *atributiva* substantivului *treburile*, *subiectiva* verbului (*nu*) *trebuia* și *completiva directă* a verbului (*nu*) *voiam*.

Constatăm și aici că apariția unui raport de coordonare între termenii regenți ai unei propoziții multiplu-subordonate implică o scădere a numărului conectivelor subordonatoare. În fraza de mai sus, *pe care* realizează raportul sintactic atributiv, iar prin *să* și găsesc realizare celelalte două raporturi: subiectiv și obiectiv direct.

3) O propoziţie triplu-subordonată cumulează, de obicei, funcţii sintactice eterogene (vezi exemplele de mai sus: IV 1—2). Frecvente sînt cazurile în care triplu-subordonata îmbină două funcţii, omogene, cu o a treia, distinctă:

a) „E o evoluţie firească a limbii vii, *contra căreia* nu trebuie — şi ar fi şi în zadar — *să ne opunem*". *Dacoromania* III, 1923, p. 1 014.

b) „Rugăminţi *pe care* nu vedea *cui* ar putea *să le adreseze* i se citeau pe faţă"[37].

Funcţiile sintactice cumulate de propoziţiile triplu-subordonate din exemplele de mai sus sînt:

— atributivă — subiectivă — subiectivă (a)

— atributivă — completivă directă — completivă directă (*b*).

Structuri sintactice mai complexe, cu un număr mai mare de trei termeni regenţi pentru una şi aceeaşi propoziţie subordonată, sînt, practic, greu de găsit, deşi, teoretic, nu pot fi excluse. Structuralismul lingvistic preconizează că într-o limbă un anumit fapt de sistem nu trebuie neapărat să fie incarnat într-un fapt de proces (text concret) pentru a i se recunoaşte existenţa. Chiar nerealizate prin fenomene lingvistice concrete, aceste fapte de limbă au o existenţă virtuală, realizabilă[38].

V. În cele ce urmează vom face *cîteva observaţii* asupra materialului prezentat pînă aici.

1) Între numărul termenilor regenţi şi numărul conectivelor ce concură la realizarea raporturilor de subordonare a unei propoziţii multiplu-subordonate există o legătură directă: numărul conectivelor este egal cu numărul regenţilor cînd avem de-a face cu multipla subordonare *prin incidenţă* (*tipul A*) sau cu simpla subordonare, unui singur termen regent (vezi materialul exemplificativ de la I, III 1—4, IV 1).

Dacă avem de-a face cu subordonarea unei propoziţii faţă de doi (sau chiar trei)[39] *termeni regenţi coordonaţi* între ei (*tipul B*), conectivul va fi, invariabil, unul (vezi exemplele de la III 5 *a* şi *b*).

În tripla subordonare realizată prin *incidenţa* celui de-al doilea şi a celui de-al treilea termen regent *coordonaţi* între ei *(tipul C, mixt)*, avem două conective (vezi exemplul de la IV 2). Constatăm astfel că termenilor regenţi coordonaţi le corespunde un singur conectiv.

Luînd în ansamblu, se impune concluzia că numărul conectivelor exprimate este cu atît mai mare cu cît este mai mare numărul termenilor regenţi necoordonaţi (independenţi), unul şi acelaşi conectiv fiind considerat ca prezent prin subînţelegere faţă de regenţii coordonaţi care nu au unul exprimat. Putem deci afirma relaţia: numărul conectivelor exprimate (C) +subînţelegerile acestora (c) = numărul termenilor regenţi (R):

---

[37] Acordînd valoare predicativă verbului *a putea*.

[38] Vezi L. Hjelmslev, *Prolegomena to a Theory of Language*, Baltimore, 1953 (definiţia VIRTUALITATE şi definiţiile adiacente).

[39] Recunoscînd că în limba română sînt corecte texte ca acesta:

Munceşte, mănîncă şi doarme pe unde se nimereşte.

$$C + c = R.$$

Și, cum numărul termenilor regenți este întotdeauna egal cu numărul funcțiilor sintactice (F) dobîndite de propoziția multiplu-subordonată, reiese că

$$R = C + c = F^{40}.$$

Un tablou sinoptic care să cuprindă, pe lîngă simpla subordonare, toate tipurile de conexiuni sintactice cercetate mai sus s-ar putea înfățișa astfel:

c/R	Tipul A						Tipul B				Tipul C			
		dublă subord.		triplă subord.			dublă subord.	triplă subord.			triplă subord.			
	R	R_1	R_2	R_1	R_2	R_3	$R_1 - R_2$	R_1	R_2	R_3	R_1	R_2	—	R_3
1	C	—	—	—	—	—	C	c	C	c	c	—	—	—
2	—	C_1	C_2	—	—	—	—	—	—	—	—	C_1	C_2	c_2
3	—	—	—	C_1	C_2	C_3	—	—	—	—	—	—	—	—

2) Al doilea, respectiv al treilea termen regent al unei propoziții multiplu-subordonate poate apărea în mai multe ipostaze:

a) în propoziție principală necoordonată (independentă)[41];

b) în propoziție principală coordonată cu prima (respectiv cu a doua) propoziție regentă[42];

c) în propoziție subordonată. Spre exemplu:

„Era un volum imens *pe care* nu-mi venea **să cred** *că l-a citit așa repede*".

3) Uneori elementele joncționale relative (pronume și adverbe pronominale relative sau nehotărîte) apar în prezența unor construcții verbale infinitivale. Avînd în vedere faptul că în interiorul acestor construcții apar propoziții incidente supraordonate, considerăm că și aici avem de-a face cu propoziții relative dublu-subordonate, de astă dată contrase infinitivale. Ex.:

---

[40] De aici reiese că între *C* și *c* există un raport de inversă proporționalitate.

[41] Vezi D. D. Drașoveanu, P. Dumitrașcu, M. Zdrenghea, *op. cit.*, p. 21, și exemplele noastre de la III 1—4, IV 1 și IV 3 b.

[42] Vezi *Gramatica Academiei*, p. 260, și exemplele noastre de la III 5 *b* și IV 2.

a) „Cu pălăria în mînă ca într-un dom am stat într-o mină de sare, palat feeric, *ai cărui pereți minerii* **se părea** *a-i șlefui cu niște mașini spre a-i face și mai adamantini*". Călinescu, *Cronicile optimistului*, E. L., 1964, p. 272.

b) „[. . .] stele *pe care* **nu cred** *a le mai vedea*". Eminescu, *Călin Nebunul*.

În legătură cu mijloacele de realizare a raporturilor sintactice în exemplele de mai sus facem următoarele două mențiuni:

— *ai cărui* (*a*) și *pe care* (*b*), în calitate de pronume, sînt părți de propoziție în contrasele infinitivale și nicidecum în propozițiile incidente respective, care nu se subordonează prin nici un conectiv, rămînînd independente. Stau ca dovadă acestei afirmații faptul că *ai cărui* este atributul substantivului *pereți* din contrasa infinitivală (*a*) și faptul că *pe care*, complement direct al infinitivului *a vedea*, este întărit prin forma scurtă de acuzativ a pronumelui personal, *le* (*b*). Cu alte cuvinte, aceste conective realizează prima subordonare a contraselor infinitivale față de termenii lor regenți *palat*, respectiv *stele*.

— în fiecare din exemplele de mai sus, cel de-al doilea conectiv, care să pună în lumină raportul de subordonare existent între contrasa infinitivală și incidenta supraordonată (al doilea termen regent), este suprimat datorită modului nepersonal al predicatului[43] propoziției contrase infinitivale. Apariția unui mod personal în predicatul propoziției dublu-subordonate duce la apariția celui de-al doilea conectiv; mai corect: apariția conjuncției subordonatoare impune verbului regim modal personal:

„se părea **că-i** *șlefuiau...*"(*a*)
„nu cred **că** la *voi* mai *vedea...*"(*b*).

4) Intercalîndu-se multiplu-subordonatei, incidenta supraordonată influențează, uneori, părți ale propoziției multiplu-subordonate din imediata vecinătate, care nu-i sînt subordonate. Influența constă în construirea acestora cu unele prepoziții cerute de verbul incidentei, dar neregizate de adevăratul termen regent, aflat în propoziția multiplu-subordonată. Spre exemplu:

„Lăsîndu-te să-ți găsești fericirea **de** *care* nu mă îndoiesc *că o poți găsi cu oricine afară de mine*, eu m-aș găsi mulțumit că am făcut o faptă umanitară". *(Contemporanul.)*

„[. . . **pe** *care*... **o** poți găsi...]"

Pronumele *care* este complement direct al verbului *găsi* și nu complement indirect al incidentei legate supraordonate *nu mă îndoiesc*; *nu mă îndoiesc* își subordonează propoziția... *că o poți găsi*... în calitate de completivă indirectă.

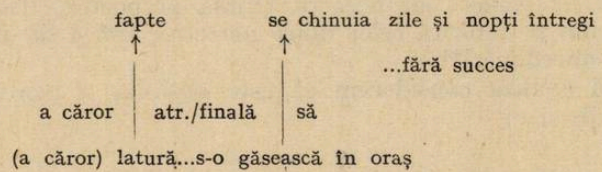
O astfel de substituire de prepoziție este semnificativă pentru confuzia sau ezitarea sintactică în care se găsea autorul, situație frecventă în cazurile de împletire a subordonatei cu regenta, respectiv împletire a multiplu-subordonatei cu regentele sale.

---

[43] Considerînd că aici infinitivul are valoare predicativă.

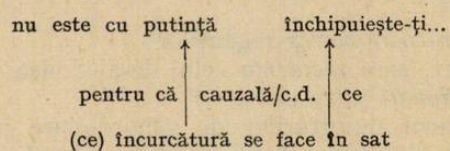
5) Referitor la topica frazelor de tipul celor discutate aici constatăm că toate propozițiile incidente sînt oarecum împletite cu subordonata, în sensul că incidenta este cuprinsă între părțile multiplu-subordonatei. Și-ar merita, însă, în mai mare măsură, numele de „împletite" structuri sintactice în care propoziția relativă dublu-subordonată și a doua sa regentă se întrepătrund reciproc, ca în acest exemplu:

„[...] de cîte ori se găsea înaintea unui grup de fapte *a căror latură de concordanță cu sistemul său de filosofie* **se chinuia zile și nopți întregi** *s-o găsească în oraș* **fără succes** de îndată ce era pe marginea apei la pescuit, soluția îi apărea luminoasă, sosită ca printr-o revelație divină". I. Al. Brătescu-Voinești, *Cu undița*, Ed. „Cartea Românească", Buc., f.a., p. 84.



6) După modelul propozițiilor descrise mai sus, relative după primul conectiv, considerăm ca dublu-subordonate și propoziții relative prin al doilea conectiv, dar conjuncționale după primul, ca cea din fraza următoare:

„[...] nu este cu putință să fie doi dascăli în sat, pentru că n-au din ce să trăiască amîndoi și **pentru că**, închipuiește-ți dumneata **ce** *încurcătură se face în sat*, cînd unul îi învață pe copii într-un fel, iar celălalt într-altfel". Slavici, *Opere*, I, E.S.P.L.A., 1952, p. 76



7) O altă categorie de fraze, foarte asemănătoare cu cele analizate de noi mai sus, dar lipsite de elementele relative joncționale (pronume, adjective și adverbe relative sau nehotărîte), se situează la granița dintre fenomenul sintactic al multiplei subordonări și fenomenul numit de către unii cercetători inversiune[44]:

a) „Vedea și el că popa nu se cade să fie plouat." Slavici, *Opere*, I. E.S.P.L.A., 1952, p. 67;

b) „[...] sînt de principiul că o carte e bine să formeze obiectul unor cît mai ample dezbateri". „Gazeta literară" XV, 9(800), 22 februarie 1968, p. 2, col. 6;

---

[44] Vezi descrierea fenomenului sintactic numit „inversiune" în D. D. Drașoveanu, P. Dumitrașcu, M. Zdrenghea, *op. cit.*, p. 22—24.

c) „V-am spus, cum mi se pare, de nu-ți fi uitat, Că lupul se-ntîmplase s-ajungă împărat". Alexandrescu, *Lupul moralist.*

Posibilitatea dublei interpretări a acestor fraze provine din faptul că în acestea subordonarea propozițiilor se realizează exclusiv prin conjuncții (eventual prin locuțiuni conjuncționale) subordonatoare care, neavînd funcție sintactică în nici una din propozițiile „împletite", au teoretic posibilitatea de a le introduce pe fiecare. De pildă, conjuncția *că* din (a) poate fi pusă în legătură cu propoziția *nu se cade*; în cazul acesta cade interpretarea că vreuna din propozițiile frazei ar fi dublu-subordonată (anomalia fiind de topică, o inversiune)[45]. Sau aceeași conjuncție *că* poate fi considerată ca subordonatoare a propoziției (*că*) *popa... să fie plouat,* caz în care *nu se cade* trebuie analizată drept incidentă supraordonată, principală, a doua regentă a propoziției *popa... să fie plouat*; iar această ultimă propoziție, datorită celor două regente precum și datorită celor două conective (*că* și *să*) îndeplinește condițiile dublei subordonări[46].

Aceeași dublă analiză considerăm că este posibilă și pentru celelalte fraze de mai sus (b și c).

★

VI. Ajunși la capătul expunerii acestor fenomene sintactice, dăm o schiță de clasificare a propozițiilor multiplu-subordonate după cîteva criterii care să pună în lumină atît raportul dintre ele, pe tipuri și specii, cît și raportul acestora cu propozițiile subordonate simplu și cu cele principale.

1) După calea pe care ajung la multipla subordonare, propozițiile se împart în trei tipuri:

— *tipul A, prin incidența* celui de-al doilea (respectiv al doilea și al treilea) termen regent;

— *tipul B, prin coordonarea* regenților;

— *tipul C,* mixt, *prin incidența* celui de-al doilea și a celui de-al treilea termen regent *coordonați* între ei.

2) După numărul raporturilor de subordonare în care sînt angajate, respectiv după numărul funcțiilor sintactice subordonate cumulate, propozițiile vor fi:

— *subordonate* (simplu), adică *monofuncționale*;

— *dublu-subordonate,* adică *bifuncționale*;

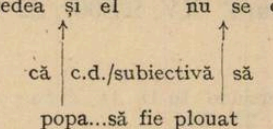
— *triplu-subordonate,* adică *trifuncționale.*

3) După natura funcțiilor sintactice cumulate, propozițiile dublu-(triplu-)subordonate sînt:

---

[45] Adică, restabilind topica, putem analiza: *vedea și el/că nu se cade/să fie popa plouat.*

[46] vedea și el nu se cade

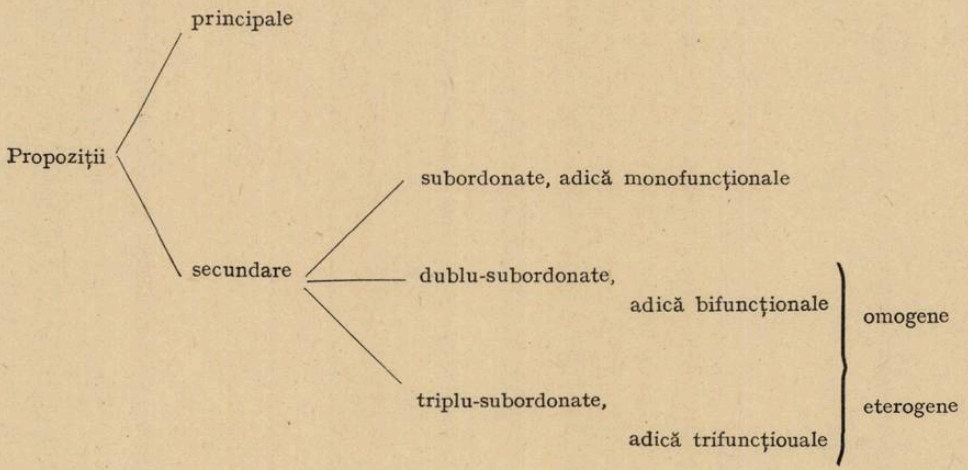


— cu *funcții omogene*: subiectivă — subiectivă
atributivă — atributivă
completivă directă — completivă directă etc.

— cu *funcții eterogene*: subiectivă — atributivă
subiectivă — completivă directă
atributivă — completivă directă
subiectivă — atributivă — completivă directă etc.

Propozițiile subordonate (monofuncționale) vor fi excluse din această clasificare.

Prin îmbinarea ultimelor două criterii într-o singură clasificare, cuprinzînd și propozițiile principale, obținem:



Concluzii:

1) Limba română cunoaște fenomenul sintactic al subordonării multiple și consecința acestuia — cumulul de funcții sintactice.

2) Fenomenul multiplei subordonări și a cumulului de funcții sintactice apare cu predilecție în propozițiile a căror joncțiune se realizează prin pronume, adjective și adverbe relative sau nehotărîte. Aceasta se explică prin faptul că elementele joncționale relative au, pe lîngă valoarea de conective, și o anumită funcție sintactică în propoziția multiplu-subordonată pe care o introduc.

3) La nivelul frazei, cauza acestor fenomene o constituie sporirea numărului termenilor regenți față de una și aceeași subordonată. Apariția celui de-al doilea, respectiv al treilea regent al unei propoziții subordonate se poate realiza fie prin propoziții incidente supraordonate(A), fie prin coordonarea cu prima regentă (B), fie prin îmbinarea acestor două posibilități (C), caz specific triplei subordonări.

4) Apariția mai multor termeni regenți față de una și aceeași propoziție multiplu-subordonată este în strînsă legătură cu numărul conectivelor subordonatoare : între termenii regenți și conectivele respective se stabilesc relații cantitative precise.

5) În funcție de numărul termenilor lor regenți și în funcție de numărul conectivelor exprimate și subînțelese, propozițiile pot fi dublu-subordonate sau triplu-subordonate, în opoziție cu propozițiile subordonate simplu, care au un singur termen regent și un singur conectiv subordonator.

6) Funcțiile sintactice cumulate de o propoziție multiplu-subordonată pot fi omogene sau eterogene, în conformitate cu valoarea morfologică a termenilor săi regenți.

UNELE CONSIDERAȚII ASUPRA METAFOREI ARGHEZIENE

AL. BOJIN

Una din caracteristicile principale ale stilului arghezian este dezvoltarea metaforică. Poetul gîndește metaforic, prin imagini care produc o puternică impresie asupra cititorilor. În *Agate negre*, în *Creioane* și *Inscripții*, în *Psalmi* sau în poezii cu caracter peisagistic ori portretistic, T. Arghezi proliferează o abundentă floră metaforică. Prin forța lor sensibilizatoare și evocatoare, aceste expresii figurative participă esențial la împlinirea intențiilor estetice ale autorului, la definirea profilului moral-artistic al scriitorului, la dezvăluirea laturilor caracteristice ale personalității argheziene. Prin mijlocirea metaforelor, poetul își exprimă cu pregnanță trăirile sale interioare, uneori sentimentul de admirație adîncă, de bucurie, alteori amenințarea, condamnarea, sentimentul de ură, de revoltă în fața unor realități reprobabile. Atitudinea ironică, atît de proprie firii lui T. Arghezi, se exteriorizează îndeosebi cu ajutorul metaforelor.

Caracterologic, metaforele argheziene s-ar putea împărți în două mari grupe, și anume *plasticizante* și *revelatorii*[1]. Unii exegeți ai operei lui T. Arghezi au negat caracterul plastic al verbului arghezian, sesizînd însă, pe de altă parte, concretețea, materialitatea lui.

Am distinge, așadar, în primul rînd, categoria *metaforelor plasticizante*, care ocupă locul de frunte printre mijloacele stilistice argheziene. De regulă, aceste metafore se produc prin apropierea unui fapt de altul, mai mult sau mai puțin asemănător, prin transferul de termeni de la unul asupra celuilalt, care se face numai pentru plasticizarea unuia dintre fapte. Cum remarcă teoreticienii problemei, nu se plasticizează un fapt prin altul, ci expresia incompletă a unui fapt prin expresia altui fapt. Metaforele plasticizante au menirea, în primul rînd, de a exprima carnația concretă a faptului, pe care

[1] Lucian Blaga a consacrat acești termeni prin studiul său *Geneza metaforei și sensul culturii*.

cuvintele cu sens propriu nu o pot exprima deplin, În general, aceste metafore nu îmbogățesc conținutul noțiunii, al faptului. Metaforele plasticizante sînt folosite pentru exprimarea concentrată a faptelor, a noțiunilor, cu maximă forță sugestivă, pe care cuvintele cu sensul lor direct, de obicei palide, nu le-ar putea exprima decît dacă ar fi utilizate într-un număr mult prea mare. Ca atare, aceste metafore înlocuiesc un întreg balast de cuvinte, căci expresia directă este îndeobște prea puțin sugestivă. Tocmai aceasta este și funcția estetică a metaforelor plasticizante, de a compensa insuficiența expresiei directe prin expresiile indirecte, printr-un transfer de termeni, prin metafore. Adept consecvent al unui stil concentrat, supraconcentrat chiar, ostil declarat al stilului „lăbărțat", T. Arghezi află în metaforă, în general, tocmai mijlocul expresiv cel mai potrivit năzuințelor sale artistice, propriului său stil în creația literară.

După semnificația și natura lor, la rîndul lor și metaforele plasticizante se pot diferenția în două mari categorii în cadrul liricii argheziene — *peisagistice* și *portretistice*. Tablouri din natură, succint și viguros conturate, portrete umane, energic și puternic evocatoare, populează poeziile lui T. Arghezi, dobîndind viață și superioară împlinire artistică prin prezența metaforelor. Arghezi posedă un mare dar de a zugrăvi, prin cîteva trăsături de penel, complexe profiluri umane, o mare diversitate de tablouri oferite de imensitatea spațiului cosmic ori de natura telurică. Arghezi nu transfigurează viață, natura, cum se întîmplă în creația eminesciană. Dimensiunile realității, concretețea ei poliexistențială apar cu cele mai autentice atribute, înfățișări. Poetul încarcă cuvintele de nuanțe, de grele sugestii, capabile — cum afirmă G. Călinescu — să deschidă deodată „zece porți", „zgomotos și simultan peste ametitoare perspective". Concretețea verbului arghezian a fost sesizată și de Ov. S. Crohmălniceanu în studiul său din anul 1961, afirmînd: „Cuvintele poetului se înfig în carnea lucrurilor, o mușcă, avide să nu scape nimic din însușirile care-i certifică existență, formă, culoare, miros, gust". Limbajul arghezian, mijloacele sale de expresie aduc în literatura română o notă de puternică originalitate. Arghezi apare după Eminescu, care îmbogățise și ridicase limba literară pe culmi necunoscute pînă atunci. Debutînd în anul 1896, Arghezi aparține, cronologic, epocii posteminesciene. Și în poezia sa se pot distinge unele palide infiltrații lexicale de sorginte eminesciană, fără ca acestea să aibă însă capacitatea de a umbri originalitatea creației argheziene. Arghezi depășește, în arta literară românească, eminescianismul, atît de prezent în creațiile multora dintre contemporanii și urmașii lui. Datorită atitudinii sale active față de limbă, talentului său original și novator, limba lui Arghezi este alta decît aceea a lui Eminescu, precum și temele și felul de a gîndi poetic. De asemenea, și mijloacele de artă sînt altele, căci poetul *Psalmilor*, al *Horelor*, al *Cîntării omului* etc. renovează lirica românească, o smulge de pe căile unde o direcționase geniul eminescian. Aceasta este, în realitate, cea mai importantă consecință a creației argheziene. Metafora argheziană, prin structura, prin esențialitatea ei, prin viziunea și întreaga ei semnificație și potență estetică, este alta decît cea eminesciană.

Atitudinea activă a scriitorului față de limbă este foarte evidentă pretutindeni. Poetul s-a luptat cu expresia, supunînd-o, modelînd-o după condiția sa interioară, după resortul intim sufletesc, care solicită cuvîntul cel mai cuprinzător și colorat. O trăsătură fundamentală a contribuției lui Arghezi la îmbogățirea limbajului poetic și a limbii literare în general nu constă atît în introducerea de cuvinte noi, cît în învestirea celor existente cu noi forțe expresive, necunoscute pînă la el. Poetul însuși mărturisește în acest sens că noutatea limbii lui nu are nou decît „aspectul nou al acelorași cuvinte, puse să comunice unele cu altele și să se împrumute între ele, așa încît un critic superficial nu le mai recunoaște". Poetul valorifică resurse neexplorate ale limbii vorbite, acordînd cuvîntului o considerabilă însemnătate în procesul creației. Unele cuvinte — după propria-i mărturisire — au în vers „greutatea unui miligram, altele greutatea unui munte răsturnat din temelia lui pînă în patru silabe". Conștient de faptul că vorbele lăsate în voia lor sînt ca niște „timbre uscate", scriitorul se luptă cu materia limbii pentru a o dota cu o putere de evocare peste înconjurul lor îngust, cînd ele se află în singurătate. De aceea spune Arghezi: „Cînd vine cîntărețul, povestitorul sau apostolul, cuvintele tremură ca păsările îndrăgostite la ivirea liniștitelor dimineți... Miracolul cuvîntului se îndeplinește cu miracolul înflăcărării lui. Prin cuvinte trec lămpile cu raze divergente ale talentului de-a le reconstrui".

Bogăția imagistică argheziană, caracterul novator al artei lui Arghezi, geniul său artistic se relevă și în domeniul metaforei. Forța de „avivare" a cuvîntului, de dotare a expresiei cu noi și inegalabile valențe stilistice se dezvăluie cu pregnanță în modul cum poetul făurește aceste expresii figurative, în toată diversitatea semnificației lor. Pentru înlocuirea expresiilor directe cu altele care sugerează indirect obiectul, Arghezi recurge la o imensă gamă de noțiuni, din cele mai felurite sectoare ale vieții — din universul extraterestru, din universul pămîntesc, din universul vieții intime a poetului însuși. Stele, luceferi, aștri și planeți, fenomene ale naturii, copaci, flori, animale sălbatice ori domestice, diverse obiecte etc. servesc, în egală măsură, scriitorului pentru plăsmuirea metaforelor, pentru zugrăvirea fizică ori morală a vieții, pentru definirea sensului existenței.

Abundă în poezia argheziană metaforele cu caracter *peisagistic*. Un exemplu elocvent din cele multe îl oferă poezia *Viscolul*, din ciclul *Stihuri*, ediția 1966:

Iată, iarna vine albă,
Sunînd țurțurii din salbă,
În odăjdii și stihare,
A venit *mîngîietoare.*
Și o văd cum *își agață*
Ciucurii-n pridvor de gheață,
Cum îmi pune noaptea-n geam
Flori de care vara n-am,
Și le coase
Cu mătase.

Așternută cu peșchire
Și tăceri de mînăstire,
Prin livadă-mi lasă *dar*
Policandre de cleștar,
Cu *un roi aprins în ele*
De scîntei și de mărgele.

Vai de păcatele mele,
Astăzi pare să mă-nșele!
Vai de noi, ce vînt cumplit!
Zece zile-a viscolit,
Zece nopți ne-a zguduit.
Zece nopți și zece zile
Huruiau mii de tocile,
Ascuțind, printre nămeți,
Suliți, săbii și săgeți,
Că *Vicleanul* e cu noi,
Fără veste, *în război.*
Zimbrii-n turme, herghelii,
Se-alungau peste cîmpii,
Armăsarii-n lumea largă
Călcau Dunărea s-o spargă,
Cu cirezile năuci,
Speriate de năluci,
Năvălind să se afunde,
Aiurite, în neunde.
Bărăganu-i, între zări,
Coame, coarne și spinări.
De harapnice și bice
Bolțile stăteau să pice,
Și în huiet și urale
Stîlpii lor să se prăvale.

S-a strîns haosul să urle:
Tobe, buciume și surle.
Șesul crește, ceas cu ceas.
Nici un sat n-a mai rămas.

Tabloul unei naturi răscolite de stihiile dezlănțuite, universul întreg transformat într-un haos în care *urlă huruitul miilor de tocile, tobe, buciume* și *surle* dobîndește dimensiuni apocaliptice în această poezie. Dacă, inițial, *odăjdiile* și *stiharele, turțurii din salbă* și *policandrele de cleștar* creau imaginea unei naturi liniștite de iarnă, mai apoi *turmele de zimbri, herghelиile de armăsari, sulițele, săbiile* și *săgețile* sugerează cu maximă putere de evocare aspectele viscolului ajuns la paroxism. Poetul selectează elementele cele mai pline de forță evocatoare din domeniul vietăților sălbatice, al armelor șuierătoare, al instrumentelor care produc puternice zgomote, pentru ca, laolaltă, să compună un tablou unic prin măreția lui înfricoșătoare. Prin caracterul lor plasticizant, metaforele din această poezie nu tind să îmbogățească conținutul noțiunilor, al faptelor de viață, ci să sugereze, potențînd la maximum, concretețea realității imaginate de poet și descrisă în poezie. Înlocuirea termenilor cu sens propriu prin alții cu sens figurat mărește forța sugestivă a

imaginilor, ajung chiar la o hiperbolizare a aspectelor viscolului. Metaforele, aici, duc la realizarea intenției scriitorului în cel mai înalt grad artistic.

Forța imaginației poetului, puterea sa de sugerare și de potențare a aspectelor de viață prin metafore îl situează pe Arghezi printre marii artiști ai cuvîntului în arta peisagistică. Pentru zugrăvirea unor tablouri similare, precum cele din *Viscolul*, poetul recurge la mijloace de expresie asemănătoare. În *Vînt străin*, bunăoară, reapare imaginea unei naturi în plină dezlănțuire a forțelor cosmice. Substanța tabloului este generată de numeroasele metafore, asemănătoare prin natura și puterea lor de evocare cu acelea din *Viscolul:*

Vîntul.....

. . . . . .

Pustnic și întărîtat,
Plugul și l-a-ngenunchiat.
Rupe, scurmă și *sfărîmă,*
Umple cerul de țărînă.

Își mînă cu miile,
Negre, hergheliile.
Răscolește mările,
Le varsă *căldările....*
Ia-n vîrteje turmele
Și le pierde urmele,
În *spinare, să răstoarne*
Taurii izbiți, în coarne.
Pune zările pe fugă
Prinde munții și-i înjugă,
Cu pădurile gălbui
Alergînd în *hora lui.*

Și în alte poezii argheziene, imaginea unei naturi agitate de vînt apare în mod frecvent. O întîlnim, astfel, în *A venit:*

Are să vie vîntul, poate,
Cu *sulurile desfășurate.*
Poate o *umbră albă*
Cu *luna în salbă,*

precum și în altele. Pretutindeni, aceeași imagine a naturii se constituie din metafore plasticizante peisagistice, dotate cu mari forțe sensibilizatoare, de potențare. Aceeași natură dinamizată, ale cărei aspecte sînt integral sugerate prin mijlocirea suitelor de metafore plasticizante-peisagistice, constituie obiectul artei argheziene și în alte poezii, precum în *Prigoana*, în *Cenușa visărilor* sau în *O noapte.*

În cele mai multe poezii, natura însă apare senină, indiferent de anotimp ori de momentul zilei sau nopții cînd e surprins faptul de viață. Metafora deține un rol primordial în cadrul mijloacelor artistice argheziene utilizate de poet în peisagistică. Un alt exemplu — poezia *Miere și ceară*:

Fetele, albinele
Au furat sulfinele,
Ţărîna de soare,
De pe flori uşoare,

Pulberea de lună,
De pe mătrăgună,
Scrumul de şofran,
Nea de măghiran,

De pe izma-creaţă
Broboane de ceaţă,
Lînă de tămîie
Şi *smirnă, molîie* —
Soiuri de lumină
Făcută făină.

. . . . . .

Hărnicia albinelor se defineşte cu pregnanţă pe fondul tabloului naturii viu şi puternic colorat prin metaforele folosite de poet. Şi alte poezii consacrate integral sau parţial descrierii naturii demonstrează talentul de peisagist al poetului. *Niciodată toamna*, unii *Psalmi*, *Belşug*, *Mînăstire*, *Heruvic*, *Potirul mistic*, *Icoană*, *Vraciul*, *Incertitudine*, *Miez de vară* etc. conţin tablouri peisagistice, în care metaforele plasticizante definesc esenţa lor.

În *Binecuvîntare*, spre exemplu, poetul vorbeşte de „monarhia minerală", în *Pia*, de „inel de foc", de „brăţară", în *Tîrziu de toamnă*, de „somnul funerar", în care e învăluit întregul parc, precum şi de „fumegoasele oglinzi", în *Belşug*, de luna care-şi aşază „ciobul pe moşie", într-un *Psalm*, de „săgeata nopţii", care „zilnic vîrfu-şi rupe" şi „se-ntregeşte cu metal", de „o ieşire din cristal", de „un stejar cu brîie de lumini", noaptea e „martor de smarald" etc., metafore cu o funcţie de potenţare, de reliefare puternică în relevarea aspectelor caracteristice ale realităţii.

Poezia peisagistică are o tradiţie reprezentată prin mari artişti ai cuvîntului în literatura română. E de ajuns să amintim doar pe V. Alecsandri şi G. Coşbuc. Arta descriptivă la Arghezi se deosebeşte însă fundamental de aceea a predecesorilor săi, în primul rînd printr-o nouă viziune asupra naturii zugrăvite şi, în al doilea rînd, prin natura mijloacelor de expresie utilizate de poet. Multe din creaţiile lui Arghezi înfăţişează o natură extraterestră, un cer cu „iarba lui de aur", cu stele şi luceferi, cu luna, Cloşca, azurul, norii, „rîurile de soare", precum şi forţele naturii adeseori dezlănţuite. În altele, o natură terestră, întinsul nesfîrşit al solului, acoperit cu „scoarţe", „covoare", „peşchire", „brocarte", cu obiecte de „cleştar", de „marmur", de „mărgăritar", de „plumb", de „zmalţ" ori „tibişir", de „chihlimbar", uneori împodobeşte cu „salbe de nea", cu „candeli" şi „candelabre", cu „opaiţ de aur" etc. Dacă în poezia peisagistică a scriitorilor din generaţiile anterioare fondul tablourilor din natură se constituie, în general, din natura imediat înconjurătoare — precum lunca Mirceştilor, concertul în luncă, munca plugarilor primăvara, sosirea cocorilor ori iarna pe uliţă, satul la căderea serii —, în schimb, tablourile argheziene sînt, în general, de dimensiuni cosmice, incomensurabile, orizontul spaţial nelimitat oferindu-i poetului tot ceea ce poate fi perceput de ochiul omului. Dar natura intimă a poetului, în continuu zbucium în dezlegarea unei taine, îl determină să-şi alintească în egală măsură privirea atît spre zonele interstiţiale, cît şi spre cele din vecinătatea sa. Peisajul atît de complex din lirica argheziană dobîndeşte frumuseţi îndeosebi prin metafore. În poezia peisagistică, metaforele argheziene poartă şi ele caracteristica expresiei generale a autorului *Cuvintelor potrivite* —

concreteţea slovei argheziene este imprimată tuturor mijloacelor de expresie figurativă, inclusiv metaforei.

★

În aceeași măsură, T. Arghezi excelează și în arta portretistică. Metafora plasticizantă sporește și în acest domeniu al artei argheziene forța sensibilizatoare a imaginii. Poezii întregi sînt consacrate uneori portretizării unor figuri umane, iar alteori descrierii unor vietăți ce populează natura.

Printre altele, un exemplu concludent în acest sens îl oferă poezia *Dar ochii tăi?*:

Dar ochii tăi? Albaștri, verzi, negri sau căprii
Zălog a nu se ști ce mute mărturii.
Cîte stihii senine adînc se zbuciumară,
Ca *să-ți răsară* limpezi *icoanele de-afară?*
Ce gînd, în ce cuvinte, s-a-nvrednicit a spune
Cum s-a ivit din sînge *uimita lor minune?*
Prin ce minuni ciudate și zămisliri încete
S-a săvîrșit în sîmburi asemenea scumpete?
În pleoape, ca petala de floare de gutui,
E *un smarald* și nu e, e de *safir* și nu-i.
E bîlbîirea noastră în stare să mai știe
Ce amintiri de noapte, rămase din Tărie,
Căzînd pe-o *dîră lungă, de aur,* dintre stele,
S-au închegat la tine în două *peruzele,*
Domniță-al cărei zîmbet mă tulbură și-ngheață?
Îți pîlpîie-n privire *și-un vînăt fir de ceață.*
E depărtare multă la *zmalțul ei cu ape,*
Deși ți-e frumusețea de salcie aproape.
Ascultă, ce nu-mi poate închipuirea crede
E că *bijuteria* cu pleoape calde, vede.
Auzi? Pricepi? Să poată vedea un mădular?
Atunci, nu-i vorba numai de trupuri, ci de har,
De o *văpaie* alta, de-o voie, de-o dogoare,
Ce vine și se duce, *făclie călătoare.*
De ce a plîns *smaraldul* la șoapta în andante
A scripcii, două lacrimi în două *diamante?*
Pricepe. Nu știu dacă, prostită de cuvinte,
Mai are lucrul ăsta loc să ne-ncapă-n minte.
De-asemenea, și mintea, nu-mi pare, omenește,
Un bolovan de cocă și oase că gîndește.

Am transcris cea mai mare parte a versurilor pentru a reliefa mai viu valențele artistice de care dispun metaforele folosite de poet. „Minunea" zugrăvită de T. Arghezi impresionează prin atributele ei sugerate de metaforele: icoanele de-afară, smarald, peruzele, safir, zmalțul cu ape, bijuteria, văpaia, făcliile călătoare, diamante și altele. Uimirea scriitorului în fața frumuseții ochilor, care au darul de „a vedea", este exprimată prin metafore plasticizante, ce nu îmbogățesc conținutul noțiunii cu noi semnificații, dar care au o mare capacitate de plasticizare, de relevare a aspectelor exterioare ale obiectului. Comparații din care lipsește al doilea termen, metaforele din

această poezie, în majoritatea lor, denumesc pietre prețioase, care au, după opinia autorului, cea mai mare forță de evocare a frumuseții ochilor. De altfel, în lirica arghezianã, compararea obiectelor, a însușirii lucrurilor cu pietrele prețioase este foarte frecventă. Este o certă reminiscență din mediul macedonskian, în care poetul s-a manifestat în anii debuturilor. Diverse figuri, precum: *Rada, Duduia, Cucoana mare* etc., dobîndesc contur în poezille cu aceleași titluri, prin forța de plasticizare cu care sînt dotate metaforele. Iată un fragment din *Rada:*

Cu o floare-n dinți
Rada-i un măceș cu ghimpi fierbinți,
Joacă-n tină
Cu *soarele-n păr*, ca o albină.

. . . . . .

Aține noaptea drumul vulturilor de-argint.

Și-a dezvelit sărind
Bujorul negru și fetia.
Parcă s-a deschis și s-a închis cutia

Unui giuvaier, de sînge.
Ai pune gura și-ai strînge.

Statuia ei de *chihlimbar*,
Ai răstigni-o, ca un potcovar.

. . . . . .

Spune-i să nu mai facă
Sălcii, nuferi și *ape* cînd joacă,
Și *stoluri* și *grădini* și *catapetezme*.

Cele cîteva metafore la care face apel Arghezi sînt incrustații poetice ce conferă tabloului o excepțională putere de evocare. Mișcările grațioase ale dansatoarei scot în relief virtuți fizice pe care scriitorul le descoperă cititorului cu maximă forță sugestivă prin aceste expresii figurative.

În lirica lui T. Arghezi, un loc important îl ocupă descrierile miniaturiste. Multe din poeziile lui înfățișează, cu detalii, într-o atmosferă plină de gingășie, aspectele unor minuscule vietăți, ale ținutei lor „vestimentare" sau ale vieții intime poetului. Cu un ager ochi de observator, Arghezi scrutează obiectul pe care își propune să-l descrie și-i relevă detaliile cele mai semnificative, care, însumate, constituie laolaltă o imagine încărcată de nuanțe, de culoare, a vieții insectelor, păsărilor, animalelor.

O poezie reprezentativă în acest sens, în care poetul proliferează o largă gamă de expresii figurative, de metafore plasticizante, este *Parada*. Iată cîteva fragmente din poezie:

Cînd încerc, pe dibuite,
Stihuri nemeșteșugite,
Vin la geamul meu închis,
Ca din basme și din vis,
Toată noaptea, cît veghez,
Pînă-n miez și după miez,

Valuri, ploi, ninsori de fluturi,
Purtînd *chivăre* și *scuturi*,
Sumedenii de gîngănii —
Și-n genunchi *îmi fac mătănii*.
Mă cunosc și *mi se-nchină*
Că le dau din geam lumină.

. . . . . .

Între treptele de sus,
Pot să nu fiu, cum nici nu-s.
Din *împărăția mea*,
Începută din perdea,
Fluturimea mă plătește
De dureri, împărtășește.

. . . . . .

Una,-n *văluri de mireasă*,
Are pasul *de crăiasă*,
E albastră și frumoasă,
Scrum de umbră somnoroasă,
Și-i subțire, *din tipare*,
Ca un fum și ca o boare.
Străveziu-i borangic
S-a urzit în Carul Mic,
Și-i gingașă și suavă
Ca Ofelia bolnavă.

Niște pui de porumbiei,
De *argint* și *de polei*,
Vin în stoluri, ca o ceață,
Se opresc, se strîng și-ngheață.
În *oddjdii de atlaz*
Vin lăstunii mici la iaz,
Să se bucure și scalde
În vîltoarea de *smaralde*.
O șopîrlă vrea să fie
Cît un ac de gămălie.
În *imperiul meu pătrat*,
S-au mutat și așezat
Ciute, cerbi și *căprioare*
Prefăcute-n *mărțișoare*.
Toate cele mari și vii
Sînt făcute *jucării*
Și-au trecut prin făcătură
Nouă, în miniatură,
Între bumbi și cuișoare,
Fermecate să și zboare;
Vite mari, cu coarne grele,
Deochiate, în mărgele,
Viespii, muște și lăcuste
Cu aripile înguste;
Fiarele-au ajuns sfiioase
Și-s cusute *cu mătase*.

Un țînțar *cu picioroange*
Sare-n arcuri peste goange.
Alt lungan și-un uliu berc
Tremură-n zigzag și-n cerc.
O chirilică răsare
Pe *un punct de întrebare*.
Droaiele de alfabete
Și de *litere schelete*
Se tîrăsc pe geam alene,
Printre *slove egiptene*,
Tresărite de un har
De mai nou *abecedar*,
Și jivină cu *jivină*
Sug bezmetica lumină.

De fereastră s-a izbit,
Gros cît un mitropolit,
Cărăbușul, un gîndac
În manta cu comanac.
E greoi și cam atîrnă
Cu un *corn* în *fruntea cîrnă*,
În dulamă și *giubele*
Lustruite, ca de piele.

Ca o pajură de foc,
Fluturele din mijlòc
E-*o pereche de paftale*,
Aninată-n balamale
De cristal, o cataramă
Pentru plete și năframă.
E bălțat din *catifele*,
Zugrăvite cu inele,
Tighelite cu chenare
Albe, de mărgăritare.
Cîtă mare cheltuială
De zmalț, lac și *poleială*!
Ce belșug și *ce risipă*
De comori într-o aripă!
Ce-avuții într-o *paiață*
Și-ntr-o *scamă de mustață!*
Nu s-a calicit măcar
Nici un strop de chihlimbar
Sau cerneală de cleștar.

Că *stihiile*, grămadă,
Au luat parte *la paradă*,
Pana mea, să nu te sperii
Că vin *gloate* și *puzderii*.

Dacă în alte poezii metafora își împarte cu alte expresii figurative rolul exprimării estetice a intențiilor poetului, în poezia *Parada* metaforele plasticizante domină întregul tablou, propriu-zis din ele se constituie imaginea întreagă a năvalei *valurilor, ploilor, ninsorilor de fluturi*, precum și a unei mulțimi de alte vietăți. Atît pentru sugerarea imensului număr de insecte, cît și pentru descrierea înfățișării lor, ale căror „vestimente" poetul le prezintă

cu minuție, sînt folosite suite întregi de metafore. Tabloul e mult însuflețit prin asemuirea detaliilor fizice ori a „îmbrăcămintei" lor cu acelea ale omului. Totul e configurat, adus la condiția umană. Unele viețuitoare sînt în *văluri de mătase*, au pasul ca *de crăiasă*, poartă *chivăre* și *scuturi, borangic străveziu, odăjdii de atlaz*. Altele își pun *manta cu comanac, dulmană și giubele, paftale, catarame pentru plete și năframă*. Uimit de însușirile cu care le-a înzestrat natura, poetul recurge, pentru descrierea bogăției de culori și frumuseți, la metafore ce desemnează *zmalt, lac, poleială, belșug* și *risipă de comori, chihlimbar, cerneală de cleștar*. Și în această poezie, ca de altfel în foarte multe altele, metaforele argheziene se disting îndeosebi prin concretețea lor, prin puterea lor de plasticizare, prin materialitatea lor.

Arta portretistică la T. Arghezi se realizează în majoritatea poeziilor în care sînt înfățișate păsări, mici viețuitoare etc., prin folosirea unui mare număr de metafore ce sugerează similitudini cu elemente de viață umană. Trăsături fizice, definite artistic prin asemănarea cu atribute omenești, dobîndesc multă culoare, relief. Contururile ființelor descrise prin asemenea modalități estetice capătă multă forță de concretizare, de relevare a ceea ce este mai distinctiv, mai esențial în făptura „eroilor" zugrăviți. Încă un exemplu spre a ilustra tehnica artistică atît de răspîndită în portretistica arghezian㠠îl oferă, printre altele, și poezia *Doi frumoși:*

Pe-o foaie de izmă-ngustă
Se oprește o lăcustă.
Ce frumoasă-,i fa, Mărie!
N-are nici ea *pălărie*

Și, *strînsă-n fotele ei,*
Fără tocuri și cercei,
Cu bondița-n subsuori
Și *cu talpa goală-n flori*

. . . . . .

Metaforele folosite de poet: *pălărie, fote, tocuri* și *cercei, bondiță-n subsuori, cu talpa goală-n flori, ochii dau scîntei, cîrji* ilustrează, și de astă dată, tehnica atît de extinsă în arta arghezian㠠de a reliefa anumite însușire fizice ale ființelor prin metafore ce denumesc elemente din mediul de viață uman.

În *Iarna blajină* întîlnim aceeași modalitate artistică în crearea metaforelor pentru portretizări. Iată un fragment din această poezie:

Buruienile *sînt îmbrăcate*
Și încălțate
Cu tîrlici
De panglìci.

În streașinele mele
Vrăbiile au adus *perini* și *saltele.*

Pisica bătrînă
Și-a pus *ciorapii de lînă,*
Și torcînd pe neștiute
Din *carîmbi* și *căpute*
S-a-mbrăcat cu *tricou*
Cenușiu și *nou.*

Tot pe atît de edificatoare în ilustrarea tehnicii arghezien㠠în crearea metaforelor pentru înfățișarea unor insecte este și poezia *O lăcustă*, în care întîlnim:

Mi-a umblat în păpădie
O goangă cu *pălărie*
Și *cămașe stacojie.*

Avea *fuste și manta*
Tăiate din *catifea*
Și pieptar cu *solzi de țiplă,*
Căptușit c-un fel de sticlă.

Domnișoarei cu trei rochii-i
Lăcrimau *rubine* ochii.
Se te-ntreb pe Dumneata,
Cum venișI în iarba mea
Și de unde, Domnișoară,
De *cristal* și *scorțișoară?*

După *pana ce te-a scris,*
Vii și tu din somn în vis.
Căci *vopseli* asemeni nu-s
Decît colo, tocmai sus,

Unde sînt într-adevăr
Pensule de-a fir-a-păr
Și zugràvii de o șchioapă,
Meșteri scriitori cu apă.

Metaforele: *pălărie, cămașe stacojie, fuste și manta, tăiate din catifea, pieptar cu solzi de țiplă, căptușit c-un fel de sticlă, trei rochii* etc. relevă aceeași viziune poetică, același univers din care se inspiră poetul în selectarea elementelor de viață, prin care exprimă, indirect, mult mai viu și colorat decît prin expresia directă varietatea infinită a aspectelor fizice ale acestor gîze. Sub acest raport, păstrînd proporția, G. Topîrceanu înclină spre același reliefuri artistice, în cazuri similare zugrăvind și el în aceeași manieră viața micilor viețuitoare. Arta miniaturistică, la ambii poeți, deși resursele artistice diferă considerabil, ocupă un însemnat lor în portretistica lor.

★

O altă categorie de metafore, cele *revelatorii*, au și ele o întinsă circulație în lirica arghezianã. Dacă metaforele plasticizante nu dezvoltă semnificația faptelor la care se referă, ci întregesc doar expresia directă, metaforele revelatorii sporesc uneori considerabil conținutul fenomenelor, substanța lor. Ele nu sînt destinate doar unor potențări și sensibilizări obișnuite, ci scot la iveală latura ascunsă a fenomenelor, întreaga lor semnificație. Ele au însușirea de a pune în lumină nu aspectul exterior al faptelor de viață, ci tocmai ceea ce au ele mai esențial în viața lor interioară. Cînd spune poetul în *Doină:*

Îi țes țării, pe *gherghef,*
Fire-n jur, ca de sidef,
Să ne sugă, ca pe muște,
Cînd se țin să nu ne-mpuște.
Toți *păianjenii domnești*
Stau la pîndă-n București
Și apucă, pe furiș,
Oamenii-n *păinjeniș.*
Făcuți ghem, pe dedesubt,
Și-i păstrează pentru supt;
Iar *păianjenul cel mare*
Stă în mijloc, ca-ntr-un *soare*
De mătase.
Coase firul și-l descoase
Și-l așează, să se joace,
Mai încolo, mai încoace;
Îl înnoadă, îl deznoadă,
Împletit tot pe-altă pradă,
Ca să prindă, ca năvodul,
Înlăuntru tot norodul.
Poate nici nu te-ai gîndit
Că un băț doar, de chibrit,
Ar da foc într-o clipită
La mătasea împletită,

nu intenționează să reliefeze aspectele fizice ale insectei respective, ci ceea ce este mai caracteristic acesteia — faptul că este o vietate de pradă, care înfășoară muștele ori alte insecte într-o plasă de păinjeniș și le suge vlaga, sîngele. Fără îndoială că, recurgînd la asemenea metafore, poetul are în vedere nu insecta respectivă ca atare, ci anumite stări de lucruri din societatea trecută. Numind clasele posedante *păianjeni,* T. Arghezi relevă cu multă

forță expresivă tocmai latura ascunsă a vieții acestei clase sociale, faptul de a fi spoliatoare, hrăpăreață, sugînd și ea, la rîndu-i, întocmai ca păianjenii, vlaga masei de muncitori și țărani, în condițiile vechii societăți. *Păianjenul cel mare*, care *Stă în mijloc, ca-ntr-un soare/ De mătase,/ Coase firul și-l descoase/*, este, evident, regele. Dacă imaginația plastică prodigioasă a autorului *Cuvintelor potrivite* creează metafore plasticizante, prin mijlocirea cărora reliefează cu strălucire, potențînd și hipersensibilizînd, aspectele exterioare ale fenomenelor, tot pe atît, poate chiar mai mult, izbutește cu ajutorul metaforelor revelatorii să descopere latura esențială, caracteristică internă a fenomenelor, și s-o pună în lumină într-un mod artistic și sugestiv inegalabil în literatura română.

Metaforele semnalate aici au un caracter social. Ele au implicații ce depășesc, prin forța lor revelatoare, sfera însușirilor unei individualități oarecare. Ele dezvăluie fenomene sociale profunde, pe care poetul, fără nici o rezervă, le relevă și le înfierează. De-a lungul întregii sale activități literare, T. Arghezi și-a exprimat, prin metafore revelatorii, disprețul, reprobarea față de excrescențe parazitare ale vechii societăți, față de laturile negative lăuntrice, intrinsece ale acelei societăți. Mai insistent și necruțător își manifestă asemenea resentimente îndeosebi în volume ca *1907*, *Cîntare omului* etc. Metaforele revelatorii cu implicații sociale abundă în aceste cicluri de versuri mai mult decît în oricare alte volume din toate epocile anterioare ale evoluției liricii argheziene. Este și firesc, dacă ne gîndim la tematica generală a acestor două volume din perioada ultimă a scrisului arghezian. Aceeași vehemență străbate toate poeziile din respectivele cicluri, exprimate fiind printr-un ansamblu de mijloace de expresii figurative, în concertul cărora metaforele revelatorii dețin rolul primei viori.

Bunăoară, cîteva versuri din *Doină pe nai*, aparținînd tot ciclului *1907*:

Domnișorii se adună
Să se sfătuie-mpreună,
În cinzeci de ani de sfat
S-au scuiptat și înjurat,
La coșciugul mortului,
Ca la ușa cortului,
Mari ciocoi și mici ciocoi,
Ciocli vechi și *ciocli noi*,
Corbi în stoluri, cîteșcîte.
Ca pe hoituri, tăbărîte,
.....
Cîte decorații are
De la gît la cingătoare,
De la ceafă pe spinare,
Zace copt, subt *fiecare*
Licărire, un puroi
Și nu poate da-nnapoi.
Din *buboaiele stătute*,
Scos din el, ciocoiul pute.

„Cioclii", „corbii", „puroiul", „buboaiele" dezvăluie atît răul social existent în vechea societate, cît și atitudinea foarte categorică, de condamnare, a poetului față de o astfel de realitate socială. Metaforele revelează aici, prin forța lor de potențare și sensibilizare, în modul cel mai violent, elementele cele mai abjecte ale vieții, factorii sociali care poartă cea mai mare răspundere pentru perpetuarea răului în timpurile din trecut.

Poetul face în mod frecvent uz de metaforele acestea pentru sugerarea acelorași esențe ale fenomenelor sociale, ale atitudinii sale ca artist și cetățean. În *A mai trecut o vreme*, din volumul *Cîntare omului*, întîlnim versurile:

O *dîră de mocirle* legase între ele
Tărîmurile-nchise, palate și castele.
Puroaiele umflate, hrănite zmîrc cu zmîrc,
Au copt buboiul negru, înmugurit cu sfîrc,
Și-atunci, din țară-n țară,
Buboaiele, atinse de ac și foc, crăpară.

Sfera de sugestie, în aceste versuri, a acelorași metafore întîlnite în poeziile precedente este mai largă. În afara proclamării existenței „puroaielor" și „buboaielor", poetul sugerează și sfîrșitul lor, prin „atinse de ac și foc", precum și, mai ales, prin foarte elocventul „crăpară". Puterea lor de evocare, de scoatere în lumină a aceleiași stări de lucruri este la fel de evidentă ca și în cazurile menționate anterior. Semnificația socială a metaforelor revelatorii imprimă întregii poezii, prin forța lor de evocare, o atmosferă unitară.

Semnificația socială a metaforelor revelatorii este însă evidentă și în alte poezii:

Ca să-și păstreze sceptrul, *momîia lor de paie*
A-mpins, cinstit, poporul în sînge și-n războaie.
Stăpînul cel mai lacom, fiind și cel mai tare,
Își întindea cruzimea în larg, cotropitoare
Cu cîrdul lui de *ciocli și corbi nemaisătui,*
Peste popoare, roabe ca și poporul lui
Zîzania, otrava, mocnită înafară,
Le-a cuibărit și-n țară.
Și cînd, *clocit o vreme, cocea-ndestul veninul,*
Hain, mințit, poporul își cotropea vecinul.
(Trufașul)

În *E advocat*, T. Arghezi face apel la același gen de metafore, spre a ilustra una din figurile tipice ale vechii societăți:

O izbucnire-a *bubei lăuntrice*, deodată,
Ar mai mînji și fețe părute fără pată.
Un zvon, cîndva, făcuse pe omul de onoare,
Încrezător în șefii mai mari, să se omoare.
Cînd zvonul ar ajunge știut întemeiat,
Puroiul s-ar întinde și-n sus, pînă-n Palat.
. . . . . .
Ei vin [părinții] de zece poștii, în car, la București,
A-și mai vedea *vlăstarul*, și-aduc de-acasă vești.

Aceleași fenomene sociale și aceeași atitudine afectivă din partea poetului este ilustrată și în poezia *Cauza cauzelor*, prin aceleași categorii de expresii figurative, metafore revelatorii cu semnificație socială:

Poliția streină slujea pe cea din țară,
Le dezlipea trimise, primite dinafară,
Și còpiile fură trecute-n București
Potăilor lihnite de vinovați și vești

sau în *Boierii:*

Dintre clănțăi și-nvățători
Se pregătește-a treia treaptă,

Omizi, gîndaci și *lipitori*,
Și-alt supt, mai crîncen, va să-nceapă,
Căci *corciturile* dădură
Pe cea de-a treia *corcitură*.

În alt ciclu de versuri, *Fabule*, T. Arghezi inserează poezia intitulată *Păianjenul negru*. Același conținut social și aceeași atitudine a scriitorului solicită metafore similare:

Îl simți cum te pîndește din *pînza lui de aur*
Păianjenul cel negru, cu genele de taur.
Corect în redingotă, joben, mînuși, monoclu,
Își face meșteșugul, discret, de *mare cioclu*.
Pe *un gherghef* cît țara, ascuns într-un fotoliu,
Nebănuit îi țese *zăbranicul de doliu*.
El nu tocmește mortul, bucată cu bucată,
Ca firmele din piață, ci țara dintrodată.
.....

Păianjenul pîndește... în noua lui uzină,
A născocit o altă, mai crîncenă *mașină*.
I-au izbutit *mașina* și ritmul ideal.
.....

Dihania-mbrăcată în platoșă și zale,
Flămîndă să ucidă, dă lumii iar tîrcoale.

Metafora revelatorie, prin multiplele ei valențe stilistice, răspunde unei vaste game de intenții artistice manifestate de poet în practica scriitoricească. Poezii întregi se susțin prin suite de metafore, căci poetul gîndește metaforic. Un filon artistic de mare amploare, cu prelungiri în timp de-a lungul activității sale creatoare, se compune din poeziile în care se dezvăluie tribulațiile interioare ale scriitorului, zbuciumul său lăuntric în dezlegarea tainelor firii, pendularea sa între credință și tăgadă. Numeroase sînt poeziile al căror conținut reflectă această viață profund dominată de întrebări asupra existenței, de sentimentul neputinței poetului în fața enigmei naturii, de răzvrătirea sa în momente de căutări zadarnice, fără ieșiri din zona neputinței. În aceste poezii, metaforele revelatorii slujesc pentru reflectarea stării morale proprii a poetului. În unul din *Psalmi*, bunăoară, poetul se închipuie:

Tare sînt singur, Doamne, și pieziș!
Copac pribeag uitat în cîmpie,
Cu fruct amar și cu frunziș
Țepos și aspru-n îndîrjire vie.

Tînjesc ca *pasărea ciripitoare*
Să se oprească-n drum,
Să cînte-n mine și să zboare
Prin umbra mea de fum.
.....

Nu am *nectare roze de dulceață,*
Nici chiar *aroma primei agurizi,*
Și prins adînc între vecii și ceață,
Nu-mi stau pe coajă moile omizi.

Nalt candelabru, stranjă de hotare,
Stelele vin și se aprind pe rînd
În ramurile-ntinse pe altare —
Și te slujesc; dar, Doamne, pînă cînd?
.....

Poezia e o adevărată confesiune în public a lui T. Arghezi, o autodefinire a propriei personalități morale. Autoportretul, definit aici prin „Copacul pribeag uitat în cîmpie/ Cu fruct amar și cu frunziș/ Țepos și aspru-n îndîrjire vie" este o splendită ilustrare a conștiinței despre sine a poetului. Metaforele revelatorii, ce se țin lanț, scot la iveală trăsăturile cele mai caracteristice, ascunse ale firii scriitorului, latura esențială a individualității sale. Și celelalte metafore din strofele care urmează dispun de aceleași capacități estetice, completînd, în mare măsură, profilul psihologic al poetului. În *Întîmpinare,* altă poezie argheziană, scriitorul își dezvăluie alte nuanțe ale sufletului său, ale complexității sale morale, cu ajutorul unor sugestive metafore revelatorii:

Dormi la *fereastra visului meu,* țară,
Al cărei lan a strălucit întîia oară
Cădelnițelor sufletului meu fierbinte.
Cu care ți-am ieșit arzînd nainte,
Și am călcat *potecile lui Dumnezeu*
Cu luare-aminte.

Prin gîndurile mele *căile* se țes
Mereu, pe unde *spinii mi-am cules,*
De unde corbii-nvăluiți de ploaie
Ridică
Pe aripe blestemul celui ce se-ndoaie
Și face-ntîiul pas, în zori, cu frică.
.....

Cîntec și joc,
Prin *lumea sufletului meu* vă faceți loc
Și fiți-i zi cu zi *aluatul*
La *frămîntatul suferințelor cu foc.*

Totul este raportat la viața interioară a poetului. Metaforele folosite reflectă laturi ale „sufletului" său „fierbinte".

În *Heruvic,* aceeași introspecție cu exteriorizări ale altor fațete ale stării lui morale:

Îmi crește-n suflet iarăș o *strună de vioară,*
Dar *cîntecul în mine,* tînjind să se deștepte,
Sfiios și șovăielnic și-acum ca-ntîia oară,
Răsună-n depărtare, mai sus și mai afară,
Ca-ntr-o vecie albă *cu stîlpi și turle drepte.*

Şi, seara, învelindu-şi *grădinile cu crep*,
Sînt altoit cu visuri, ca un ocean cu stele.
Nu ştiu *culesul lumii* de unde să-l încep,
Din cîte *flori de aur* mi-ajung pînă-n *zăbrele*.

Uneori starea depresivă a poetului se accentuează, fiind reflectată în versuri tot cu ajutorul metaforelor revelatorii, precum în *Toamnă de suflet:*

În şirul vieţii noastre întreg, *se face seară*,
O seară fără sunet, nici vînt, nici amintiri.
Ieri a plecat *o barcă*, azi *alte bărci* plecară,
Convoi de goluri strîmpte pe undele subţiri.

Alteori poetul, comparîndu-şi sufletul cu diverse obiecte ori animale, izbuteşte în mai mare măsură să dea expresie zbuciumului său interior. Bunăoară, în *Mărturie pe vioară şi arcuş:*

Sufletul mi-e *un leagăn de păpuşi*,
Un *căluşel de leagăne-nvîrtite*
În valsul unei muzici pe şoptite

sau în *Cîinele sufletului*

Sufletul meu e *cîine credincios*.
L-am dezlegat adeseori din lanţ.
Adeseori *din cuşca lui l-am scos*
Şi l-am tîrît pînă la şanţ,
Pînă la *şanţul întăririi mele*,
Ca să-l înnec în zmîrcul dintre stele.

Metaforele făurite de poet dispun de o mare forţă de revelare, reflectînd o întreagă lume interioară a scriitorului.

Nici o altă expresie figurativă, nici un alt mijloc expresiv nu luminează mai fidel şi multilateral sufletul poetului ca metaforele revelatorii. Prin ele se exprimă ceea ce este mai ascuns, mai profund în fiinţa morală a scriitorului Arghezi.

Uneori, limitele dintre metaforele plasticizante şi cele revelatorii nu par prea precis demarcate, fiind greu de sesizat caracterul lor, substanţa lor. Un caz ni-l oferă *Cuvînt înainte* din fruntea volumului *1907:*

În anii nouă sute şapte,
Ca din senin, în marte, într-o noapte,
S-a ridicat spre cer, din Hodivoaia,
Şi din Flămînzi, şi Stănileşti, *văpaia*.

Şi s-au aprins, de-a latul ţării, *mii*
De lumînări şi de făclii,
Ca la un Paşte şi o Înviere,
Facle, şi *vipii*, *şi-opaiţe stinghere*.

Cum e-n biserică, la noi,
Un mugure de foc, ca un altoi,
Pe vîrful unui fir de lumînare,
În sfeşnic la icoane şi altare.

„Văpaia", „miile de lumînări și de făclii", „faclele", „vipiile", „opaițele stinghere" — toate laolaltă nu sînt aduse în contextul poeziei pentru a configura un tablou al naturii, în ceea ce are vizibil, exterior, pitoresc, ci, dimpotrivă, pentru a dezvălui un eveniment social, amploarea răzvrătirii din 1907, tăria urii și a răzbunării care mîna în luptă zecile de mii de țărani pentru rezolvarea unei străvechi cauze sociale. Scopul metaforelor din poezie este de a transpune pe primul plan nu un peisaj natural, ci latura ascunsă a vieții sociale — dezlănțuirea forțelor asuprite împotriva nedreptății.

Și în *Pătru al Catrincii*, metaforele, în aparență plasticizante, sînt puternic revelatoare ale unor laturi sociale existente în preajma anului 1907:

— „Aprod! Să intre Pătru al Catrinii!"
Veniseră streinii
Să-l vadă pe tîlhar, și să-l audă,
Cîte un fin, cumătru, nepot sau altă rudă.
Gătit cu giuvaere, brățări de lanțuri grele,
Îi dase stăpînirea, la glezne, și *ghiulele,*
Și strălucea în fiare, ca un mitropolit,
Ros în călcîi de scoabe cu nituri și strivit.
Cînd se mișca din lanțuri și se-ndrepta să vază,
O sută de cădelnițî păreau că tămîiază.
Patru diaconi falnici, înnalți și lați în spete,
Drept sfeșnice de mînă, cu puști și baionete,
Păzeau *arhiereul de temniță, de-aproape.*
Să nu cumva să zboare și să scape.
Era, cum zic, *un munte de om,* și-ntre vecini,
Ca un vultur de piscuri, tîrît printre găini.

Deși metaforele create de poet vizează obiecte ce împodopesc „vulturul de piscuri" indicînd, aparent, o intenție de potențare, de subliniere a unor snsușiri exterioare ale eroului, totuși aceste metafore sînt revelatorii, întrucît îcopul pentru care le folosește scriitorul este de a da la iveală, și prin intermediul lor, teama stăpînirii de a nu-l scăpa din închisoare pe temutul haiduc. De aceea, îl gătesc „cu giuvaere, brățări de lanțuri grele", cu „ghiulele", spre a-l imobiliza cu totul. În plus, îl păzeau „patru diaconi falnici, înalți și lați în spete", care purtau, „drept sfeșnice de mînă", niște „puști cu baionete". Toate aceste metafore, cu certe implicații revelatorii, relevă strășnicia cu care era păzit „arhiereul de temniță, de-aproape", acest „munte de om". Tudor Arghezi dispune, printre alte însușiri, și de arta cu totul excepțională de a potența, de a hiperboliza aspectele de viață, esențialul fenomenelor. Materializarea acestor intenții artistice are loc la Arghezi nu prin determinări la modul superlativ, prin suite nesfîrșite de adjective ori epitete căutate. T. Arghezi reușește să ducă la îndeplinire idealurile sale estetice în asemenea împrejurări prin metafore, prin descoperirea celor mai puternic sugestive, evocatoare și sensibilizatoare expresii figurative, care, în mod indirect, să lumineze faptul de viață, pe care uneori mari aglomerări de expresii directe nu le-ar putea exprima cu atîta forță artistică. Marea artă argheziană se dezvăluie, bineînțeles, prin nesfîrșitele mijloace și procedee artistice inventate sau recondiționate de poet, prin caracterul novator al verbului său, prin

talentul inegalabil cu care asociază cuvintele, pentru a le învesti cu noi și mari valori expresive. Metafora însă constituie pentru Arghezi mijlocul de expresie prin care se valorifică la modul cel mai înalt, plenar, resursele sale artistice imense, bogăția sa sufletească, puterea de a stăpîni limba ca un vrăjitor care solicită cuvintele cele mai pline de încărcătură afectivă în anumite condiții.

O altă categorie de metafore revelatorii sînt aduse de poet pentru a sugera cu mai multă forță *unele idei proprii cu privire la arta cuvîntului*. Voind, bunăoară, în *Iată, sufletule...*, să-și exprime mai pregnant intenția de a abandona versul tradițional pentru adoptarea versului liber și încercînd să explice în special atributele versului liber, T. Arghezi recurge tot la exprimarea metaforică. Iată cîteva versuri:

Sufletule, iată stihuri *fără chip,*
Fără sunet și fără de răspuns,
De pulbere și de nisip.
Primește-le, murmură-le.
Cuviincios m-apropii iar de tine
.....

Le-am rupt să curgă fără șir,
Metanii deslînate,
Hòrbote, petice, borangicuri, frunze.
Aș încerca să stăm din nou la șoaptă
După ce *dansurile* s-au oprit
Și a tăcut orchestra.
Vreau să vorbim în *graiuri desfăcute,*
Și, *dezlegînd cuvîntul de cuvinte,*
S-alegem înțelesurile pe sărite.

Alt'dată, *am grăit în stihuri încălțate,*
Croite măsurat și-mpodobite.
Am ostenit să-mi fie strînsă limba în coturni
Și vreau s-o las să umble de acum desculță.

Figurativ, poetul își expune o întreagă concepție despre însușirile versului liber, cu ajutorul unor metafore revelatorii. Stihurile „fără chip, / Fără sunet și fără de răspuns", pe care le-a rupt „să curgă fără șir, / Metanii deslînate, / Hòrbote, petice, borangicuri, frunze", adoptînd forma unor „graiuri desfăcute", alegînd „înțelesurile pe sărite", renunțînd la „stihurile încălțate, / Croite măsurat și-mpodobite", precum și la limba „strînsă în coturni", pentru a o lăsa „să umble de acum desculță" — sînt expresii în manieră argheziană, care sugerează profunde înțelesuri de natură ideologică-literară. Prin valențele artistice cu care sînt exprimate de scriitor, aceste metafore sprijină în maximă măsură intenția scriitorului de a marca, la această dată, 1966, un moment de cotitură în propria sa artă în versuri. Pe alocuri, respectivele metafore lasă impresia unei tendințe de mediocrizare a artei sale poetice. Este ținuta pe care o adoptă în general poetul în explicarea tehnicii sale literare. Articolul *Ars poetica*, din 1928, și multe altele ilustrează pe deplin această manieră. În substratul unor asemenea expresii și mod de prezentare

se ascunde însă o uriașă experiență scriitoricească, o tenace luptă cu cuvîntul, o mare sforțare, titanică, în supunerea limbii, o mare capacitate artistică.

T. Arghezi recurge la metafore asemănătoare, revelatorii, și în alte poezii cu caracter de profesiune de credințe literare. Poezia *Cuvinte stricate* este un alt exemplu:

Toate
Cuvintele mele sînt întortochiate
Și *s-au îmbătat.*
Le vezi? *Au căzut, s-au sculat.*
Au vrut *să alerge* și *să joace,*
Dar *beția le-a prăvălit încoace.*
Nu mai știu ce spun și îs
Bolnave de rîs.
S-au stricat cuvintele mele!
Umblă prin mocirle cu stele
De cositor
După *un mărțișor,*
Și-ar voi să culeagă *roade*
Fîstîcite și neroade
Din sălcii nici verzi.

★

Gîndirea metaforică argheziană se manifestă însă în forme multiple. Am semnalat pînă aici doar cîteva categorii de metafore în postura lor tipică, de termeni cu sens figurat, care înlocuiesc alți termeni cu sens propriu, ori comparații din care lipsește al doilea termen. În lirica lui Arghezi, abundența metaforică se manifestă și în alte funcții stilistice.

Foarte frecvente sînt *metaforele cu funcții epitetice.* Determinantele unor termeni cu sens propriu sînt adeseori metafore care, stilistic, au funcții epitetice. Bunăoară, unele exemple din poezia *Prințul*:

Puterea lui întreagă și vitează
Ascultă-n noaptea *de safir și lut*

sau, din aceeași poezie:

Se-nnalță fumul de tămîie
De la jertfelnic la Isus
Și cu mireasma lui mîngîie
Sfinții cu nimb *de foc,* de sus.

În locul unor epitete obișnuite, alcătuite adeseori din adjective, T. Arghezi recurge la metafore, din substantive, a căror forță expresivă este mult superioară artisticește. Definirea nopții ca fiind de *safir și lut* ori nimbul *de foc* potențează considerabil atributele obiectelor, noțiunilor, conferindu-le o mare putere de evocare. T. Arghezi se pare că manifestă preferință față de unele cuvinte la care face des apel, spre a le folosi cu sens figurat, metaforic, ca determinante. Cîteva dintre aceste expresii: *cleștar, azur, fier, ceață, gheață, plumb, noroi, cositor, aur, argint, soare, zmalț, cafea, catifea,*

opal, scîntei, chihlimbar, mătase, lumină, safir, lut, giuvaer, smarald, foc, lapte, marmur, peruzea, bijuterii, diamante, zmalț.

Cîteva exemple: Spune tu, Noapte, martor de *smarald* (*Psalm*); Dar dorurile toate adunate, / Pe unda-n fund a cerului străjar, / Pe care noaptea trec, întunecate, / Luntrile, lin, cu prora *de cleștar*? (*Pia*); Și gîndirea-i arătură / Peste care boi *de zgură* plugăresc (*Morți în crucea nopții*); Cînd pasul îmi purcede prin grădină / Furiș, ascult, în noaptea sunătoare, / Murmure cu silabe *de lumină*/ Și vorbele *de ceață și răcoare* (*Interior de schit*); Coșul ei *cu soare*, / Proptit în șold, pe cingătoare, / Ducea snopi *de ochi galbeni*, cu gene *de lapte* (*Tinca*); Gura ta subt firișoare-i / Pafta *cu mărgăritare* (*Fătălăul*); Niște pui de porumbiei, / *De argint și de polei*; Cîtă mare cheltuială/ *De zmalț, lac* și *poleială*; Nici un strop *de chihlimbar* / Sau cerneală *de cleștar* (*Parada*); A venit o boabă-n zbor / *De cafea*, / Năclăită în perdea (*Vaca lui Dumnezeu*); Prin petala *de opal* / Se străvede un cristal / Și-ntr-un sîmbure de ceață (*Giuvaere*); În dreptul geamului *de chihlimbar* (*Ziua albă*);Copacul, darnic cu găteala lui, / De sus își pierde foi *de-argintărie* (*Din drum*); Iar cînd plecam călare cu trofeie / Furasem și cîte-o femeie / Cu părul *de tutun* / Cu duda țîțîi neagră, Cu ochii *de lăstun* (*Psalm*); Odăjdii de *brumă și soare* (*Inscripție pe biblie*); șoimii *de scrum și de nisip* (*Psalmul de taină*); ...vorbele *de ceață și răcoare* (*Interior de schit*); Cîte un fior *de ghiață* (*Doină din frunză*); gătit *cu giuvaere*; se stinghereau să-i rabde privirile *de ghiață* (*Pătru al Catrincii*); frînturi *de giuvaer* (*Flacăra păzită*); cătușe *de aur* (*Pe drum*); și o broască de *smarald* (*Cîntec de adormit Mitzura*); Toți pașii se sfîrșesc și pier / Pentru urechea ta de fier (*Descîntec*); păsările mici de *catifea* (*Epigraf*); Din cîte flori *de aur* mi-ajung pînă-n zăbrele (*Heruvic*); și încruntînd sprînceana pe ochiul lui *de foc* (*Satan*); viață *de foc!* ce faci în vatra noastră? (*Închinăciune*); Cinci oameni *de cositor*... Cinci oameni *de plumb* au venit (*Pui de găi*).

Metaforele cu funcții epitetice sînt, în majoritatea cazurilor, plasticizante. Și totuși apar uneori, în această postură, și metafore revelatorii. Oricare ar fi natura lor, dispun de mari potențe artistice, încît prezența lor lîngă determinate sporește în mare măsură conținutul imaginii, puterea ei sensibilizatoare, evocatoare.

★

Exuberanța verbală și imagistică argheziană duce și la alte fenomene stilistice în domeniul metaforei. Tudor Vianu, în studiile sale, de înaltă ținută științifică, semnalează pentru prima dată fenomenul sinonimiei și al *grefei metaforice* în lirica argheziană, ca procedee artistice frecvente și caracteristice artei autorului *Cuvintelor potrivite*, al *Cîntării omului* etc. Grefa metaforică, semnalată de T. Vianu în poezii precum: *Flacăra păzită, Dar ochii tăi, Parada* și altele, ilustrează tocmai abundenta floră metaforică existentă în poezia lui T. Arghezi. Căci T. Arghezi nu practică numai procedeul artistic la folosirii, uneori, a unor suite nesfîrșite de metafore sinonimice, ci mai ales procedeul genezei unei metafore prin alta, care ar fi tocmai ceea ce denu-

mește T. Vianu *greșă metaforică*. În astfel de situații, relațiile dintre metafore nu mai sînt de sinonimie, ci de alt tip, căci acestea, fiind în interiorul aceleiași construcții sau în construcții succesive, sugerează alte atribute, alte sensuri, alte noțiuni decît metaforele care le-au generat. Poeziile menționate mai sus sînt ilustrative în acest sens.

★

Se impune, în încheiere, o precizare pe care o considerăm foarte importantă cu privire la metaforele revelatorii. Avînd ca primă menire să releve latura ascunsă a fenomenelor, a faptelor de viață, să îmbogățească conținutul noțiunilor, metaforele revelatorii se apropie adeseori de simbolul atît de răspîndit și divers ca sens și valori artistice în lirica argheziană. Zonele de interferență între aceste două noțiuni estetice în lirica argheziană sînt foarte nebuloase, anevoie uneori de delimitat, încît apar, în multe poezii, metafore-simbol. Aceasta este, însă, o altă problemă, foarte importantă în arta lui T. Arghezi, care reclamă o cercetare specială.

ALITERAȚIA ÎN POEZIA LUI COȘBUC

CONSTANTIN MILAȘ

Numeroasele studii consacrate poeziei lui Coșbuc, de exegeză literară sau lingvistică, au relevat, mai ales cele mai recente, originalitatea acestui poet, particularitățile care-l situează în peisajul poeziei noastre naționale. Subliniindu-se aportul său la evoluția liricii românești, s-a insistat mai ales asupra elementelor care oferă, după exprimarea plastică a unui critic, „puterea de vrajă a versurilor lui Coșbuc"[1], considerată ca una din componentele esențiale ale personalității sale poetice originale. Această „putere de vrajă" nu rezultă atît dintr-o inedită sau deosebită măiestrie de plasticizare a limbajului, cît dintr-o excepțională capacitate de sesizare a resurselor sonore ale limbii, din construirea măiestrită a unor figuri sonore, realizate prin combinații de sunete, aliterații îmbinate cu asonanțe și chiar cu onomatopee, realizînd o variantă gamă de mijloace auditive.

Avînd în vedere, însă, că aceste contribuții care reliefează individualitatea personalității lui Coșbuc se mențin mai mult sau mai puțin în limitele unor enunțuri generale, fără a intra într-o analiză și exemplificare detaliată a resurselor originale ale poetului, am considerat că este util să relevăm unele aspecte ale sugestiei auditive în poezia sa. Ne vom limita aici numai la imaginile auditive realizate cu ajutorul aliterațiilor.

1. Se admite că pot intra în relații de aliterare sunetele inițiale ale cuvintelor, indiferent dacă acestea sînt sau nu accentuate. Tot aici se încadrează și aliterațiile realizate pe baza sunetelor inițiale (ale cuvintelor de bază) din cadrul cuvintelor compuse, ca: *adun — înavuțesc, farmec — desfac*[2]; *Nebiruit e brațul tău* (Coșbuc, *Decebal către popor*). Ovid Densusianu afirmă că aliterația constituie un element estetic important al limbii, care „mărește efectul muzical al cuvintelor și prin repetarea aceluiași sunet la începutul lor expresiunile devin mai armonice și mai melodioase. Ea nu este un simplu

[1] V. Streinu, *Coșbuc și istoria lirismului românesc*, „Gazeta literară", XIII, nr. 37 din 15.IX.1966.

[2] O. Densusianu, *Aliterațiunea în limbile romanice*, Iași, 1895, p. 51.

element eufonic, un simplu ornament de care scriitorul sau vorbitorul se folosește ca mijloc de înfrumusețare și înflorire a frazei, ci ea stabilește o legătură mai strînsă și mai puternică între cuvintele aliterate făcînd din ele punctul principal asupra căruia se îndreaptă și se concentrează atenția noastră"[3].

1.1. Dacă avem în vedere că prin aliterație se „mărește efectul muzical al cuvintelor" și că se realizează prin aceasta o anumită melodie, armonie a expresiei, limitarea aliterației numai la sunetele inițiale ale cuvintelor este, dacă nu nejustă, în orice caz, o accepție prea limitată a acestui termen. Aserțiunea, referindu-se în special la aliterațiile consonantice, poate fi extinsă și asupra celor vocalice. Pentru ca aliterația formată de vocale neinițiale să fie sesizată, se pare că elementele vocalice formative ale acesteia trebuie să fie accentuate[4]. Avem, deci, un criteriu pe baza căruia putem recunoaște o aliterație vocalică chiar dacă ea este realizată datorită unor vocale distribuite în interiorul cuvintelor, ceea ce constituie un argument în favoarea acceptării că aliterația se poate realiza și pe bază de sunete distribuite în poziții diferite. În cazul consoanelor un asemenea criteriu este inoperant. Cel mult ne-am putea ghida după distanța dintre consoanele care aliterează și vocalele accentuate din cuvintele respective, dar acesta nu poate servi drept criteriu, deoarece lasă cîmp liber subiectivismului în aprecierea faptului dacă anumite consoane aflate la o anumită distanță față de vocalele accentuate pot intra sau nu în relații de aliterare. Cert este că accentul, dacă se află în vecinătatea sunetelor ce intră în relații de aliterare, mărește efectul sonor. Credem, referindu-ne din nou la definiția aliterației de mai sus, că, în ce privește consoanele, posibilitatea de a alitera a acestora este mult mai puțin legată de poziția lor în cuvînt decît aceea a vocalelor. Desigur, aliterația realizată pe baza sunetelor inițiale (în special a consoanelor) este mai ușor sesizabilă, dar aceasta nu exclude aliterația celor neinițiale (după cum vom vedea mai jos) mai ales cînd este sprijinită de accent. Am putea spune că aliterația inițială este mai vizibilă în comparație cu cea medială sau finală; dar simplul fapt că uneori sunetele care formează aliterația nu sînt în poziție finală, ceea ce îngreuiază sesizarea acesteia, nu înseamnă că, între asemenea sunete, nu se realizează fenomenul în discuție. Altfel ar trebui să admitem că muzicalitatea versurilor (și chiar a prozei) este creată numai pe baza sunetelor inițiale, numai acestea fiind capabile să realizeze o anumită sonoritate sugestivă, ceea ce ar fi nejust[5]. Sunetele, ca elemente materiale ale limbii, au

[3] Ov. Densusianu, *lucr. cit.*, p. 5—6.

[4] În legătură cu rolul accentului în reliefarea efectului sonor vezi O. Densusianu, *lucr. cit.*, p. 58—60.

[5] Vezi și H. Morier, *Dictionnaire de poétique et rhétorique*, Paris, 1961, p. 3; mai detaliat și cu referiri la literatura străină de specialitate despre această problemă, vezi T. Weiss, *Unele considerații asupra folosirii aliterației la poeții latini*, „Studia", 1964, fasc. 1, p. 77—87; Iorgu Iordan, *Stilistica limbii române*, București, 1944, p. 100, care afirmă că Ov. Densusianu include în sfera aliterației și rima și asonanța *(lucr. cit.*, p. 101), precum și figurile etimologice: „răul răilor, veci vecilor (cf. și sing. veacul veacului etc."). În realitate Ov. Densusianu ia în considerație doar aliterațiile inițiale, iar figurile etimologice le exclude din cadrul acestui fenomen (cf. *Aliterațiunea...*, p. 55).

o serie de trăsături distinctive în ceea ce privește sonoritatea, deosebindu-le unele de altele. Acestea utilizate în anumite îmbinări și alternanțe produc o anumită sonoritate ce poate servi ca element auxiliar în crearea unor imagini auditive adecvate mesajului exprimat de context.

1.2. Aliterația consonantică, indiferent de poziția sunetelor în cuvînt, a fost remarcată și la alți poeți. Amintim în acest sens cercetările stilistice ale lui L. Gáldi privitoare la Eminescu, care a remarcat funcția estetică a unor asemenea aliterații în versurile lui M. Eminescu:

> Cînd sorii se sting și cînd stelele pică
> Prin ploaie de raze, ninsoare de stele [6]
> În pustiu se-nalță-n soare desfrunzitii palmieri [7]
> Mii de roiuri vorbitoare, curgînd spre vechea Romă [8]

Asemenea aliterații se întîlnesc în mod frecvent la Coșbuc, ele constituind unul din procedeele de realizare a armoniei și muzicalității versurilor sale. Trebuie să ținem seama de faptul că reliefarea acestei valori expresive a sunetelor vorbite se realizează „numai atunci cînd sensul cuvîntului se pretează la aceasta" [9]. Coșbuc a folosit cu insistență și cu deosebit talent mijloacele auditive reușind să exprime „acustic ceea ce alți poeți exprimă vizual. În atelierul său, el lucra... avînd pîlniile urechilor pline de șoapte, de glasuri, de foșnete și vuiri, pe care versul și strofa i le înregistrau ca un fonograf, pentru ca apoi să le emită în chip de metafore ale sunetului. În această tehnică de audiție stă puterea de sugestie a poeziei lui și ea îi reprezintă noutatea, pe care a adus-o numai el istoriei lirismului nostru" [10].

2. Coșbuc a exploatat capacitățile materialului sonor al limbii creînd îmbinări, combinații de sunete care contribuie la plasticizarea sonoră a unei situații, a unei idei, a unui tablou etc., apelînd frecvent atît la aliterații inițiale, cît și la cele realizate pe baza sunetelor neinițiale:

> Fumul alb alene iese/Din cămin...
> *(Noapte de vară)* [11]

Această aliterație încrucișată, de o expresivitate deosebită, sugerează imaginea mai mult vizuală (a unei mișcări lente) în contrast cu dinamismul din versurile anterioare, pregătind parcă trecerea la cea de-a doua parte a paste-

---

[6] L. Gáldi, *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, Buc., 1964, p. 39.

[7] Idem, *lucr., cit.*, p. 118.

[8] Idem, *lucr. cit.*, p. 159. Vezi mai detaliat primele șapte capitole. Pentru lărgirea conceptului de aliterație, cf. Suzanne Govaerts, *Les initiales de vers chez Lucrece et Virgile*, în „Statistique et analyse linguistique", Faculté des lettres et sciences Humaines de Strasbourg, centre de philologie et de littératures romanes, Paris, 1966, cu bibliografia indicată acolo.

[9] Al. Rosetti, *Asupra valorii expresive a sunetelor vorbite*, în SCL, XIV (1965), nr. 5, p. 577—578; vezi și I. Iordan, *Stilistica limbii române*, Buc., 1944, p. 97.

[10] V. Streinu, *Clasicii noștri*, Ed. „Casa școalelor", Buc., 1943, p. 254—256.

[11] Am utilizat pentru excerptarea materialului ilustrativ, din lucrarea prezentă, ediția din 1966 a operei poetice a lui G. Coșbuc, *Fire de tort* (*Poezii*, I), *Cîntece de vitejie* (*Poezii*, II), E.P.L., ed. a II-a, Buc., prefață de Mircea Tomuș.

lului. Sugestia auditivă realizată pe baza aliterației fricativei sonore *v* cu aceea a corespondentei sale surde *f*, susținută de aliterația vocalică, din versul următor este evidentă:

Năvalnic afară bate vînt
(Fragment)

sau:

Crăiesei noastre am să-i spui
Să vie să-ți descuie
(Crăiasa zînelor)

S-or prăbuși tiranii iarăși
(Ex ossibus ultor)

Și-ntruna spre păduri arată
Și scapără spre ea mereu
(Ex ossibus ultor)

Dă frîu, cuprinde gîtul fugarului spumat
(Somnul codrilor

2.1. Numeroasele aliterații pe care le-am cules din poezia lui Coșbuc se pot repartiza în două categorii, în funcție de calitatea sunetelor care intră în relații de aliterare:

1. aliterații realizate pe baza vocalelor (aliterație vocalică);
2. aliterații realizate pe baza consoanelor (aliterație consonantică).

Trebuie să menționăm însă că această divizare nu trebuie înțeleasă în mod mecanic, în sensul separării nete a celor două categorii. Cu alte cuvinte, nu se poate vorbi de faptul că aliterația vocalică ar exclude existența celeilalte în cadrul aceluiași vers. Dimpotrivă, după cum s-a văzut și din exemplele citate mai sus, cele două feluri de aliterații se interferează în majoritatea cazurilor, interferență reflectată pozitiv în potențarea expresivității acestora. Disocierea am efectuat-o numai în funcție de calitatea sunetelor între care se stabilesc relații de aliterare și nu în funcție de apariția acestora în context.

În materialul cules, servesc, în mod obișnuit, ca bază pentru aliterații vocalele *a*, *u*. Din cele aproximativ 60 de exemple selectate care conțin vocale în aliterație, 38 sînt realizate pe baza celor două vocale amintite.

Dar mai tîrziu bagă-l în brazdă
(Un pipăruș modern)

La tot rădvanul patru cai
Ba patru sori
(Nunta Zamfirei)

Cu vas alb pe cap Despina
(Baladă albaneză)

Și galbeni ca faguru-i face
(Zîna pădurii)

Și-un pat făcut din patru pari
(Un pipăruș modern)

De remarcat în ultimul exemplu „dubla aliterație"[12], formată din grupul inițial al cuvintelor (bilabiala surdă *p* și vocala *a*) care, în sensul celor menționate mai sus, întărește considerabil efectul acustic. Edificator, în aceeași direcție, este și exemplul următor:

Vai, fugi, acum Lodune, că iadul se deschide
Vai fugi, acum, că fulgeră furtuna
(Povestește scutul)

Interesantă și de efect este realizarea aliterației paralele a fricativei surde *f* și a vocalei *u*, caracterul continuu al celor două sunete consecutive conferind aliterației o excepțională putere evocatoare, avînd ca rezultat o imagine auditivă cu o mare putere de sugestie. În măsură mai mică servește ca sunet de bază în realizarea aliterațiilor și vocala *î*:

În vînt avînd vestmîntul
(Pe Bistrița)

Nu-i loc mai bun pe lume
de plîns decît în crîng
(Cîntecul fusului)

Aici aliterația vocalei *u* este continuată de aceea a vocalei *î*, a cărei frecvență, aproape obsesivă, reliefează prin caracterul ei sumbru[13] atmosfera întunecoasă, apăsătoare din jurul eroinei[14].

Dintre celelalte vocale, din punctul de vedere al aliterației, menționăm vocala *i*, care „provoacă o impresie mai ușoară, mai delicată decît vocalele grave"[15], specificul ei augmentînd efectul muzical al versurilor.

Dîrdîiesc din dinți, măi vere
(Cîntecul redutei)

Verbul de origine onomatopeică *a dîrdîi*, expresiv prin însuși complexul său sonor, potențează sugestia auditivă prin încadrarea lui în lanțul aliterației inițiale, dublată de aliterația vocalei *i*. Această împletire a onomatopeei cu aliterația convertește impresia acustică într-o imagine vizuală, pe cît de plastică pe atît de concretă, convertire favorizată și de înțelesul cuvintelor în discuție[16]. Fenomenul se întîlnește des în poezia lui Coșbuc, poetul fiind tentat mereu de plasticizarea mai ales acustică a imaginilor vizuale, aliterația devenind de multe ori de-a dreptul o armonie imitativă. Clasică, în acest sens, este arhicunoscuta imagine din versul:

---

[12] Vezi Em. Haivas, *Aliterațiunea în poezia românească*, Cernăuți, 1937, p. 21—23.
[13] Al. Rosetti, *Introducere în fonetică*, Editura științifică, Buc., 1957, p. 73.
[14] Cf. și versurile:
Îl cînt torcînd la vatră
Și-l cînt mergînd pe drum...
[15] Al. Rosetti, *lucr. cit.*, p. 73.
[16] S. Pușcariu, *Despre onomatopee în limba română*, *D.R.*, I (1920—1921), p. 82.

Prin vulturi vîntul viu vuia

Alte exemple... *Drag alint*

De trupuri prinse-n mărgărint
(Nunta Zamfirei)

Fiul pașei din Ianina
(Baladă albaneză)

Am cap dar parcă nu-l mai am
(Pocnind din bici pe lîngă boi)

Îmbinînd aliterația cu metrul, Coșbuc obține o cadență ritmică perfectă, în cadrul căreia alternarea silabelor neaccentuate cu cele accentuate, care conțin sunete aliterante, conferă noi valențe muzicalizății și armoniei textului. În toate aceste exemple, dar nu numai în acestea, vecinătatea consoanei nazale conferă vocalei *i* un plus de sonoritate.

În majoritatea cazurilor, vocalele care aliterează se găsesc în poziție inițială sau constituie elementul vocalic al primei silabe din cuvînt. Există foarte puține exemple în care vocalele aliterante să fie în altă silabă decît cea inițială. În acest ultim caz, condiția esențială ca aliterația să poată fi sesizată este ca aceste vocale să fie sub accent.

2.2. *Aliterația consonantică.* În comparație cu aliterația vocalică, cea consonantică este mult mai bine reprezentată. Libertatea pe care o are fantezia poetului în crearea aliterațiilor consonantice este evident mai mare decît în cazul celor vocalice, avînd în vedere bogăția inventarului consonantic al limbii pe de o parte și posibilitatea de a stabili relații de aliterare indiferent de poziția consoanelor în cuvînt, pe de altă parte. Spre deosebire de vocale, care pot realiza aliterații numai în poziție inițială și uneori medială, consoanele prezintă posibilități mult mai largi de combinare:

a) aliterații inițiale:

Umplînd singurătatea de spaimă și fiori
(Biserica ruinată)

Fugea de-a razna pe răzoare
(Vintoasele)

Și dorul și-l desmeardă pe-un fir de rocoină
(Fata craiului din cetini)

b) aliterații mediale:

La margini de-orizont răsare
Un fulger alb tîrziu spre zori
(Ex ossibus ultor)

Tu vei vedea iar satul tău
Și casa voastră-n vale
(Rugămintea din urmă)

c) aliterații mixte: sînt aliterațiile în cadrul cărora intră în relații de aliterare, în limitele aceluiași lanț, consoane aflate în diferite poziții (inițială, medială, finală)

Și tot vestmîntul doamnei rupt
De mîna ei
(Moartea lui Fulger)

Ca un glas domol de clopot
(Noapte de vară)

3. Cuvintele ale căror sunete intră în aliterații pot aparține oricărei clase morfologice. Formulăm totuși o anumită rezervă în ceea ce privește cuvintele relaționale și pronumele, în sensul că nu le considerăm ca fiind pe plan de egalitate cu celelalte părți de vorbire referitor la capacitatea acestora de a se integra în diferite aliterații. Dacă substantivul, adjectivul, verbul etc. pot fi aliterate atît între ele, cît și cu cuvinte aparținînd altor părți de vorbire, pronumele, conjuncțiile și prepozițiile sînt defavorizate din acest punct de vedere. La aceste unități morfologice nu se manifestă posibilitatea de a altera între ele (pronume + pronume, conjuncție + conjuncție etc.). La pronume am găsit exemple în care o astfel de situație este totuși posibilă, probabil datorită faptului că unul din termenii aliterației posedă un volum fonetic mai mare (cel puțin bisilabic)[17]. În poeziile studiate n-am găsit decît aceste două exemple de aliterații bimembre pe bază de pronume:

Și-atunci tu toată-ai tremurat
(Sulamita)

Iar oasele tale sînt toate la loc
(Fantasie)

Numărul mic de exemple se explică și prin formele variate (și din punct de vedere fonetic) ale pronumelui, fapt care nu permite realizarea aliterațiilor decît în cazul repetării acelorași forme, or în acest caz intrăm în sfera repetiției. Pentru prepoziții și conjuncții n-am găsit asemenea exemple. De altfel funcțiunea lor specifică în cadrul limbii implică imposibilitatea aliterării conjuncțiilor sau prepozițiilor între ele. Nu înseamnă însă că aceste părți de vorbire nu pot „colabora" la realizarea aliterațiilor. Rolul lor însă în producerea efectului sonor, specific aliterației, este secundar în raport cu al cuvintelor pline, acesta nefiind sesizat decît atunci cînd conjuncțiile și prepozițiile stau pe lîngă cuvinte pline între care se stabilesc relații de aliterare sau cînd sînt intercalate între termenii aliterațiilor[18]. Numai în cazuri cu totul

[17] Se pare că pronumele au o situație aparte. Pe baza acestei situații s-a susținut necesitatea includerii lor în analiza statistică privitoare la stilurile limbii literare. Vezi B. Kelemen, *Pronumele ca purtătoare ale caracteristicilor stilurilor limbii literare*, în CL, IX, 1964, nr. 1, p. 127—131.

[18] O. Densusianu, *lucr. cit.*, p. 57, nota 90.

excepționale (vezi exemplele de mai sus referitoare la pronume) părțile de vorbire în discuție pot îndeplini rolul de termeni de bază ai aliterației.

O luptă-i viața deci te luptă
cu dragoste de ea cu dor
(Lupta vieții)

.....Cioplit
Cu barda și să duce de-a dreptul
(Tulnic și Lioara)

Ei spun c-ar crede-ntr-alte cronici
(O poveste veselă)

Doamne de-ar fi dat de mine Ce bătaie
(La oglindă)

Cînd o prind pe punte-o dată
(Calul dracului)

Dacă-i drept răspunsul, dă-l
(Isus și lumea)

În sîn eu port lumină și dor după dreptăți
(Dr. Juris)

Și zice portărelul, al cărui cal e corb
(Patru portărei)

„Contribuția" sonoră a elementelor relaționale din ultimele exemple (prepoziția *după*, conjuncția *dacă* și pronumele *cărui*) este mai puternic reliefată decît în exemplele precedente, deoarece volumul fonetic mai mare al acestora face ca ele să fie sesizate ca unități fonice distincte în lanțul vorbirii. Valoarea lor fonică propriu-zisă nu se mai pierde cu aceeași ușurință în contextul sonor al celorlalte cuvinte alăturate[19].

Cum chiuie-n deal către casă-n amurg
(Morți — pentru cine?)

Aprinde-vom templele tale
(Un cîntec barbar)

Și nu s-oprește pînă la poartă la palat
(Fata craiului din cetini)

[19] Edificatoare sînt și versurile:

Să joace-n drum după tilinci
(Nunta Zamfirei)

De va trece peste punte
Peste stîlpi cîteva scînduri
(Puntea lui Rumi)

3.1. Utilizînd cu pricepere posibilitățile sonore ale sistemului limbii noastre, Coșbuc a creat o gamă variată de aliterații care pot fi grupate în următoarele tipuri reprezentative:

1. aliterația formată pe bază a doi termeni (bimembră), este tipul de aliterație cel mai frecvent, dar nu și totdeauna cel mai expresiv.

De-argint e alb frumosu-i port
(Moartea lui Fulger)

Tu auzi acum întîi
(Prahova)

Nici umbră-n urma lui nu s-a zărit
(Strigoiul)

Acest tip de aliterație se poate realiza pe baza a diferite consoane (și a vocalelor amintite)[20].

2. aliterația trimembră:

Și două aripi are de argint strălucitor
(Tulnic și Lioara)

Cu albe portaluri un templu-a clădit
De marmură-n marginea mării
Spre Roma călcînd pe cohorți
Răzbi-ți-vom colosul de-aproape
(Un cîntec barbar)

Prăbuși-se-vor cu vuiet toate turnurile tale
(Cîntec demonic)

Acest tip de aliterație este de asemenea bogat reprezentat în creația coșbuciană. Remarcăm totuși că numărul lor este mai scăzut decît al aliterațiilor bimembre. Numărul consoanelor care stau la baza unor aliterații de acest tip este și el mai scăzut decît în primul caz (*c, d, f, l, m, ș, p, r, s, v, t*), dintre care ponderea o au *p, v, s, r, c*. Aliterațiile vocalice de acest tip sînt foarte puțin numeroase (construite pe baza vocalelor *a, u*, foarte rar *î*).

---

[20] Preponderență au construcțiile realizate pe baza consoanelor (le dăm în ordine descrescîndă a aliterațiilor formate cu ajutorul lor) *s, p, f, v, c*. Nu există vreun raport necesar și obligatoriu între frecvența în cadrul aliterațiilor a unor consoane și gradul de expresivitate al acestora. Gradul expresivității este determinat de situația concretă ce urmează a fi plasticizată acustic, de încrucișarea aliterațiilor realizate pe baza a două și chiar trei sunete în cadrul aceluiași lanț etc. Problema este mai complexă, iar în vederea ei trebuie luați în considerație o serie de factori. Nu se poate nega ascendența calitativă a sonorității aliterațiilor:

E zgomotul zburării lor
Sună zornăit de zale,

față de

Să bată cîmpi și codri, să bată deal și vale
Cu noapte și nori și ghiauri ai umplut

deși frecvența consoanei *c* în aliterații este net superioară celei a consoanei *z*.

3. aliterația cu patru termeni:

Și cai și care, corturi de corăbii
(Scrisoarea lui Firdusi către Șahul Mahmud)

Sub soare un suflet în stare a grăbi
(Cetină-Dalbă)

Văzui prin văi al verii dulce vînt
(Șirengarul văilor)

Și soarele a scăzut spre seară
(Trei doamne, și toți trei)

Și cînd clătește codrul pletosul cap al său
Năvalnic dintre plete vuind răsare vîntul
(Somnul codrilor)

Sub serinele-i surîsuri ierni se schimbă-n primăveri
(Atque nos!)

Nu-i prinsă ea-n farmec cu rău de rămas
(Cetină-Dalbă)

Elementele de bază în construirea acestui tip de aliterații sînt doar patru consoane: *c, r, s, v* și vocala *u* (vezi ex. de la p. 209), fapt care probabil determină și o frecvență foarte redusă a aliterațiilor de acest tip.

3.2. Aceste tipuri mai generale de aliterație nu reprezintă forme obligatorii, scheme pe care poetul urmează numai să le aplice. Ele sînt doar efectul utilizării posibilităților combinatorii ale elementelor componente ale sistemului sonor al limbii, pe care poetul are libertatea de a-l prelucra în funcție de conținutul celor pe care vrea să le comunice. Fantezia sa creatoare îl conduce la realizarea unor combinații variate, la îmbinări complexe de sunete adecvate conținutului concret al poeziei, ceea ce are ca rezultat o întrepătrundere a tipurilor de aliterație amintite mai sus sub diferite forme.

a) Aliterația împerecheată (aabb) avînd termenii alăturați:

Și-a plecat. Făcuse dînsul
Mari minuni de altă dată
Dar acum avea prilejul
Pentru cea mai minunată
(Puntea lui Rumi)

Remarcabilă este în această strofă înlănțuirea simetrică a aliterațiilor paralele, în cadrul căreia efectul aliterației inițiale (a bilabialei *m*), intensificat treptat prin aliterațiile următoare aflate în contrast de sonoritate (*a — a, a — a* și bilabiala surdă *p — p*) se realizează la maximum prin reluarea ei în final.

Sub stra'ul picurînd de ploi
(Moartea lui Fulger)

Dar și-n munte George pune
Plumbii sub scăpărătoare
(Baladă albaneză)

b) Aliterația încrucișată (abab):

Și plumb a tras în primul trecător
E veșnic nouă pentru noi povestea
(Fresco-ritornele)

Și cum te-așterni ca un potop
De trăsnete-n pustiu
... pentru calul meu
Mă prind de piept cu Dumnezeu
(El-Zorab)

c) Aliterația îmbrățișată (abba):

Sub plopii rari apele sună
(Fata morarului)

Dintr-o punte mincinoasă
Trei minuni tu poți alege
(Puntea lui Rumi)

Din scutece copilul
Cînd plînge-n săhăidac
(Doina)

Dintre aceste forme, cea mai frecventă în poezia lui Coșbuc este aliterația împerecheată. Aliterațiile încrucișate apar mai rar. Nici aliterațiile îmbrățișate nu sînt întrebuințate prea des de către poet. Și mai rar se semnalează prezența aliterațiilor cu patru termeni. Între aceste forme de aliterație există o anumită ierarhizare în ce privește posibilitățile lor combinatorii.

Astfel, aliterațiile formate din doi sau trei termeni permit (vezi exemplele de mai sus) o serie de combinații pe care le-am putea numi bilaterale, în sensul că se pot întrepătrunde, pe de o parte, cele inițiale între ele (cazul aliterației încrucișate) și, pe de altă parte, aliterațiile inițiale cu cele mediale sau finale. În schimb aliterația formată din patru termeni manifestă o posibilitate de combinare în sens unilateral. Cu alte cuvinte, acest tip de aliterație se poate combina, întrepătrunde numai cu aliterațiile realizate pe baza sunetelor mediale și finale, deci neinițiale. Interferența între aliterația cu patru termeni și aliterațiile formate din doi sau trei termeni create pe baza sunetelor inițiale este exclusă. O caracteristică care decurge din aceasta se referă la strînsa legătură care se stabilește între membrii aliterației cu patru termeni, ceea ce are ca rezultat o posibilitate redusă de intercalare a unor terțe cuvinte între termenii ei, altfel se rupe simțul legăturii dintre aceștia[21].

[21] În general cuvintele intercalate posedă un volum fonetic redus (elemente relaționale). Numai în cazuri foarte rare se intercalează cuvinte pline (determinante ale unuia sau altuia dintre termenii de bază ai aliterației).

4. Frecvența excesivă a aliterațiilor în poezia lui Coșbuc relevă preocuparea acestuia pentru o recuzită cît mai bogată a mijloacelor de sugestie auditivă. Varietatea manifestată în modul de construire a aliterațiilor, poetul creînd aliterații între sunete aflate în poziție inițială, medială, sau finală (paralele sau îmbinate), alternarea aliterațiilor consonantice cu cele vocalice realizează o atmosferă plină de dinamism, de un ritm susținut, care devine, cînd contextul o cere, impetuos.

Străcurați prin plumbi și săbii dorobanții drum deschid
(Dorobanțul)

Dubla aliterație subliniază puternic și completează auditiv ideea din primul emistih, evocînd indirect zgomotele și mișcarea dramatică de pe cîmpul de luptă. Imaginea sonoră ne introduce în atmosfera bătăliei, poetul abordînd inițial un ritm alert, adecvat situației redate, acesta devenind spre final mai lent, mai solemn, subliniind și pregătind întrucîtva sfîrșitul tragic al eroului.

Legătura dintre realitatea exprimată (idei, sentimente) și structura fonetică a cuvintelor utilizate este relevată și de aglomerarea unor unități lexicale care conțin vocale închise în acele distihuri menite să redea o atmosferă sumbră, tragică. Distihul al patrulea (compararea redutei cu un mormînt în care se scufundă dorobanțul) conține opt vocale închise, dintre care patru sînt accentuate; distihurile 8, 9, 10 cu cîte 8, 9 și respectiv 6 vocale închise, precum și distihurile 13, 14 (care descriu moartea dorobanțului) cu cîte 8 vocale închise, dintre care accentuate 5 și respectiv 4. În aceeași ordine de idei amintim strofa în care mama își imploră fiul să nu-și părăsească părinții:

Nu-l dau din brațe nimănui
Închideți-mă-n groapa lui
Mă lași tu Fulgere să mor?
Îți lași părinții-n plîns și-n dor?
O du-i cu tine drag odor,
O du-i, o du-i!
(Moartea lui Fulger)

Frecvența mai ridicată a vocalelor închise, comparativ cu frecvența acelorași vocale în strofele anterioare este semnificativă pentru reliefarea furtunii sufletești pe care o redau versurile respective.

Funcția aliterației nu se limitează numai la sublinierea și precizarea ideii poetice. Ea servește și la pregătirea unei atmosfere, așa cum s-a văzut mai sus, precum și la pregătirea „terenului" pentru enunțarea unei idei, aliterația participînd astfel, alături de alte mijloace, la unitatea poeziei, la înlănțuirea logico-artistică a conținutului care trebuie exprimat sub formă poetică. Așadar aliterația nu este un fenomen estetic pur formal, independent, rupt de mesajul poeziei. Dimpotrivă. ea nu este decît un auxiliar, un mijloc de manifestare a conținutului de idei, în care, de altfel, „se topește", se pierde ajutîndu-l să se îmbrace într-o haină artistică, potrivită, evidențiindu-se

tocmai prin adecvarea la acest conținut. Elementele eufonice din strofa a IV-a a poeziei *Ex ossibus ultor* ne oferă un exemplu de pregătire treptată a cititorului în vederea enunțării convingerii din strofa finală: timpul răzbunării va sosi cu necesitate.

Dar noaptea-n zare uneori
Cînd e furtună-n depărtare
La margini de-orizont răsare
Un fulger alb tîrziu spre zori,
Și-ntr-una spre păduri arată
Și scapără spre ea mereu,
E parc-arată Dumnezeu
Spre groapa ce de veci uitată [22]

Un vuiet prin noapte răsare
Și vuietul vine și crește
(Moartea lui Gelu)

Cu gîndul morții-n suflet s-alergi murind mereu
(Somnul codrilor)

Că boii-s buni, bine-i bogată
Dar dacă pui flăcăii odată
S-aleagă dînșii cum socot o fată
Bogata-și pupă boii-n bot
Îmbătrînind cu boi cu tot
(Dușmancele)

De mare efect este la Coșbuc și împletirea dintre procedeul individualizării directe a unei situații, unui peisaj, acțiuni etc., prin utilizarea calității sunetelor, a frecvenței și îmbinării lor, cu procedeul individualizării indirecte, care constă în folosirea alături de cuvintele expresive, cu sonorizare adecvată fenomenului, a acelor cuvinte care desemnează sursele sonore și descriu sunetele emise de ele[23]. Această împletire de procedee augmentează o dată mai mult efectul imaginilor auditive, realizînd astfel o expresivitate și sonoritate de valoarea onomatopeelor, chiar și atunci cînd acestea nu intră în joc:

Cînd geme și urlă și tună
În martie cerul cu ploi
Sosește-n stîrnita furtună
Din nou primăvara la noi
(Poporală)

De-a lungul întinsei cîmpii
Aleargă sălbatica spaimă
(Osman Pașa)

[22] Asupra relevanțelor fonetice vom reveni ulterior, mai detaliat, într-o lucrare în pregătire.

[23] Mai pe larg vezi Al. Dima, *Studii de istorie a teoriei literare românești*, Buc., 1962, p. 154—156.

Iar cînd sună semnul, ei pornesc ca vîntul
(Pentru tron)

Și zalele-i zuruie crunte
(Pașa Hassan)

Fugi-vor de spaimă mișeii
Cuprinși de pornitul potop
(Un cîntec barbar)

... Și ține-ascuns
Sub straiul picurînd de ploi
(Moartea lui Fulger)

Aleargă dublu de turbat
Spre punți și porți fugarul
(La logodnă)

Sălbaticele ape...
Izbindu-se să rupă
Cu vuiet și cu vaiet
Închise între stînci
(Pe Bistrița)

Un scurt sălbatic sforăit
Pe nări e glasul luptei lor
(Nebunul)

Pică picuri rari de ploaie
(Castelanul)

4.1. Muzicalitatea versurilor sale nu este dată de sunetele în sine, unele sunete fiind mai melodice decît altele, ci de o complexă combinare a acestora, de îmbinări contrastante, repetiții și alternanțe care pun în lumină capacitățile sistemului sonor al limbii. Poezia sa oferă numeroase exemple în care o analiză atentă reliefează tocmai acest conglomerat de procedee destinate a explicita ideea poetică. În sugerarea stării psihice a mamei lui Fulger, care culminează cu pierderea lucidității, sînt puse la contribuție o serie de elemente estetice:

— efectul estetic al rimelor (foarte bogate, versurile 1—2, bogate, versurile 3—6)[24];

— efectul antinomiei (a rîde — a plînge, o lume-n rugăciuni — o lume de nebuni);

— reluarea vocalei accentuate a cuvîntului din rimă în prima parte a versului (versurile 2, 5)[25], ceea ce duce nu numai la augmentarea efectului sonor al rimei, ci și la crearea unei muzicalități interne a versului, graduînd parcă evoluția depresiunii psihice a eroinei.

---

[24] Alexandru Toșa, *Frecvența tipurilor de rimă în poezia lui Coșbuc*, în „Limbă și literatură", XI, 1966, p. 55—79.

[25] S. Pușcariu, *Limba română*, Buc., 1940, p. 94.

I-a fulgerat deodată-n gînd
Să rîdă, căci vedea plîngînd
O lume-ntreagă-n rugăciuni.
„În fața unei gropi s-aduni
Atîta lume de nebuni!
Să mori rîzînd..."

Strofa următoare reia unele dintre procedeele semnalate mai sus într-o țesătură mai complexă, împletindu-le cu o ghirlandă de aliterații.

Și clopotele-n limba lor
Plîngeau cu glas tînguitor
Și-adînc din bubuitul frînt
Al bulgărilor de pămînt
Vorbea un glas, un cîntec sfînt
Și-nălțător.

Repetarea vocalei accentuate din rimă în prima parte a versurilor 1, 3 se întrețese cu aliterația complexă a lateralei, în lanțul căreia se intercalează alternanța bilabialelor oclusive *b/p*, și onomatopeicul *bubuitul* cu rezonanță sporită datorită încadrării lui de către cele două cuvinte care conțin vocala accentuată a rimei (*adînc... frînt*). Din seria multiplă de exemple care ar putea fi relevate ne limităm la următorul:

Dar doamna! Suflet pustiit!
Cu părul alb și despletit
Prin largi iatacuri alerga,
Cu hohot lung ea blăstema,
Și tot palatul plin era
De plîns cumplit.

Remarcăm reluarea vocalei accentuate din rimă, bazată pe armonia vocalică (versul 3), care evocă vaietul mamei îndurerate, susținută puternic de efectul lanțului aliterativ din versurile finale ale strofei. Înșiruirea cuvintelor în care grupul *pl* se găsește invariabil în aceeași poziție față de accent (precedînd în imediată vecinătate vocala accentuată: (*palatul*), *plin*, *plîns*, *cumplit*) concentrează atenția noastră asupra celor comunicate în finalul strofei, reliefînd, în mod crescendo, durerea reginei, acumulată treptat și concentrată în epitetul final (care conține și rima), detașîndu-se, prin accentuarea ultimei silabe, de restul strofei, ca un ultim strigăt zguduitor și copleșitor al deznădejdii. Aliterația devine în acest caz elementul unificator și în același timp revelator al contextului.

5. Varietatea mijloacelor artistice utilizate de poet, pentru a ajunge la muzicalitatea pe care o recunoaștem poeziei sale, nu trebuie înțeleasă ca o activitate de coagulare deliberată prezentă în orice moment al procesului de creație. E de altfel foarte greu să ne închipuim că elementele pe care a reușit să le sesizeze și să le capteze în versuri nepieritoare ar fi fost căutate totdeauna și în mod voit plasate într-o poezie sau alta. Nu negăm posibilitatea realizării intenționate a multor fenomene estetice. „Prin vulturi vîntul viu vuia" își trădează de departe efectul căutat. Dar acest lucru nu înseamnă

că, în procesul de creație, călăuziți „de o instinctivă sete de muzicalitate"[26] artiștii de talent nu pot să găsească asemenea mijloace și în mod cu totul întîmplător[27]. Departe de noi gîndul de a minimaliza rolul rațiunii și al muncii poetului în cizelarea și perfecționarea versurilor sale. Dimpotrivă, după cum s-a demonstrat minuțios și convingător în recenta ediție critică a operei lui Coșbuc[28], poetul a lucrat cu migală și timp îndelungat la poeziile sale, pentru a le da forma artistică cea mai adecvată dictată de conținutul lor.

Semnificativ, în această ordine de idei, este cazul cîtorva poezii, în care efortul constant al autorului pentru maxima cizelare a expresiei, legat de fenomenul în discuție, este foarte vizibil. Pastelul *Noapte de vară*, publicat în 1892 în „Tribuna", are cîteva strofe modificate, ulterior, radical. Strofa a III-a avea în 1892 următoarea formă:

Vin neveste de la rîu
Și cu spice blonde-n plete
Și cu flori de cîmp la brîu
Vin cîntînd în stoluri fete,
De la grîu...[29]

inferioară variantei ulterioare atît ca organizare lexicală, cît și în ce privește plasticizarea imaginii vizual-sonore. În varianta finală:

Cu cofița pe-ndelete,
Vin neveste de la rîu
Și cu poala prinsă-n brîu
Vin cîntînd în stoluri fete
De la grîu...

modificarea inspirată a primelor trei versuri reușește să construiască, pentru lector, prin includerea adverbului *„pe-ndelete"* și a aliterației din versul al 3-lea, imaginea reîntoarcerii de la muncă. Versul 4 din strofa a IV-a, care face trecerea de la prima la a doua parte a pastelului, suna în 1892 astfel:

Și ca norii fumul iese
Din cămin[30].

---

[26] I d e m, *ibidem*, p. 94.

[27] În sprijinul afirmației noastre credem că putem menționa diferența calitativă dintre aliterațiile cuprinse în balade (povești versificate), de altfel foarte numeroase, și cele din poeziile propriu-zise, mult superioare celor dintîi din punctul de vedere al valorii artistice. Dacă aliterațiile se pot crea numai și numai intenționat, atunci diferențele calitative între o aliterație și alta nu pot fi explicate decît ca aparținînd intenționalității artistului, ceea ce ni se pare absurd. Admițînd totuși intenția, ca unica posibilitate, ar fi normal ca autorul să încerce o egalizare, fie ea și aproximativă a valorilor, în sensul cizelării și a aliterațiilor care sînt insuficient realizate.

[28] G. C o ș b u c, *Opere alese*, vol. I, Buc., 1966, ediție îngrijită și prefațată de Gavril Scridon.

[29] *Op. cit.*, p. 232.

[30] *Ibidem*, p. 232.

În 1893 el devine

Fumul alb alene iese
Din cămin.

Înlocuirea cuvîntului *sihlele* din versul *Cîntă sihlele de brad*[31] (strofa a VIII-a) care devine *Sună codrii mari de brad* are în vedere aceleași efecte, completînd armonios versul anterior *Ca un glas domol de clopot...* Relevăm modificarea efectuată de poet în strofa a IV-a a poeziei *Ex ossibus ultor* (versul 5) *Și scapără din ochi mereu*[32] la *Și scapără sprea ea mereu* precum și poeziile *Fata Morarului*, *Crăiasa zînelor* etc. la care se poate urmări acest proces. Reluînd problema aliterațiilor intenționate și neintenționate revenim asupra aliterației citate la p. 221.

Și tot palatul plin era
De plîns cumplit

deoarece ni se pare interesant modul de constituire a acestei aliterații înlănțuite, în care fiecare cuvînt îl reclamă pe următorul fără a da impresia de făcut *anume*, de căutat, înlănțuirea constituindu-se spontan impusă de logica ideii ce „se cerea" exprimată. Acest mers firesc, am spune neintenționat în mod expres, nu ultragiază cu nimic efectul aliterației. Asemenea creații, impuse de logica internă a poeziei, se întîlnesc în multe poezii ale lui Coșbuc.

... Un vînt
Cînd trece prin frunzișul tomnatic al pădurii
Asemeni e suflării sălbatice a gurii
(Jertfele împăcării)

Atunci bătrînul codru de hohot deșteptat,
Încet deschide ochii, ca două săbii crunte
Iar pletele-i cu freamăt îi tremură pe frunte
Și-i tremură-n mînie sprîncenele cărunte;
El mii de brațe goale le-ntinde tremurat
Cu glas adînc de preot din zilele bătrîne
Vorbește rar: — N-am pace de rîsul tău păgîne?
Tu somnul veșniciei sub mine să-l petreci!
(Somnul codrilor)

5.1. De obicei, cînd se vorbește de măiestria stilistică a lui Coșbuc, a devenit un loc comun, atît pentru specialiști, cît și pentru nespecialiști, apelul la celebra aliterație din *Nunta Zamfirei*. Faptul denotă uneori și o anumită rutină în analiza fenomenului artistic, dar nu e mai puțin adevărat că relevă în același timp o caracteristică a creației coșbuciene. O lectură, chiar mai puțin atentă, lasă impresia unei abundențe de aliterații realizate pe baza consoanelor labiovelare *f*, *v*. În realitate această impresie acustică nu este rezultatul atît al abundenței unor astfel de aliterații, cît al valorii lor sugestive mai ridicate, în cazul lui Coșbuc, decît a celorlalte consoane. Ascendența capacităților de sugestie a labiovelarelor este facilitată de conținutul specific

[31] Idem, p. 233.
[32] Idem, p. 291.

al creației coșbuciene, deci de realitatea din care se inspiră poetul și pe care o redă în poezia sa. Poet al dinamismului, al mișcării, al zgomotului, al elementelor naturale, zugrăvite în momente de acalmie sau în cele de dezlănțuire a acestora, îl duc prin firea lucrurilor la aliterații care să fie adecvate acestui conținut. Cuvintele care intră de obicei în relații de aliterare: *a vui, vînt, a vîjîi, furtună, fugar, fulger* etc., prin apropierea lor de onomatopee (multe sînt chiar de origine onomatopeică) facilitează sesizarea sugestiei auditive și deci reținerea ei.

Un alt factor, de mai mică importanță, care evidențiază aceste aliterații, mai ales cele construite cu ajutorul consoanei *v*, îl constituie poziția consoanelor care aliterează față de vocala accentuată. De obicei aceste consoane (în special labiovelara *v*) apar în imediata vecinătate a vocalei accentuate, în general, precedînd-o. Nu considerăm însă poziția față de accent a consoanelor aliterante ca suficientă pentru ierarhizarea valențelor sugestive ale aliterațiilor, deoarece aceasta nu este atît de caracteristică labiovelarelor încît să le diferențieze net de celelalte consoane.

Evidențiind frecvența ridicată a aliterațiilor în creația sa poetică, nu înseamnă că-l considerăm pe Coșbuc un poet pur auditiv. Am arătat, nu o dată, că acest procedeu se îmbină cu o gamă variată de alte procedee care în totalitatea lor contribuie la realizarea valorii artistice de ansamblu a operei sale. Mai mult decît atît, poetul utilizează elementele auditive pentru a sluji adeseori unor evocări mai mult vizuale decît auditive.

5.2. Preocupat continuu de imaginea auditivă, avînd în vedere frecvența neobișnuit de mare a aliterațiilor, poetul n-a putut evita totdeauna primejdia repetării unor construcții, creîndu-se uneori impresia de monotonie obositoare. Ea se referă nu la frecvența mare a unor aliterații realizate pe baza aceluiași sunet (acestea adaptîndu-se situației concrete), ci la reluarea de mai multe ori, în formă identică, a unor construcții, ajungîndu-se astfel la o aliterație „clișeu" a cărei expresivitate se banalizează prin uzul frecvent, cum ar fi aliterațiile:

— fată frumoasă (flăcău frumos), construcții care se repetă de foarte multe ori. Numai în poezia *Prahova*, de exemplu, este repetată de patru ori (p. 122, 123, 125, 126, 127).

De altfel acest epitet este deosebit de frecvent la Coșbuc (în aceeași poezie apare de 8 ori); vezi și paginile: vol. I, 117, 118, 185, 263, 320, vol. II: 118, 179, 210, 297, 307 care reprezintă cîteva selecțiuni din opera sa poetică[33];

[33] Preocuparea pentru muzicalitatea internă a poeziei (realizată prin aliterații) manifestă, în creația coșbuciană, o evoluție ascendentă. La începuturile activității sale literare aliterațiile sînt mai rar întrebuințate și nu se ridică la o valoare artistică deosebită. Frecvența aliterațiilor crește simultan cu (aspectul lor calitativ) funcția estetică a acestora, tehnica poetului perfecționîndu-se mereu, pînă în jurul anilor 1891—1893, cînd se poate vorbi de o intensă utilizare a aliterației pînă pe la 1902—1903. După acești ani se pare că forța creatoare a lui Coșbuc cunoaște perioada unui declin treptat. În această ultimă perioadă a creației poetice, se întîlnesc adesea aliterații nesemnificative, irelevante, multe reluări identice din faza anterioară, fapt ce se repercutează negativ asupra valorii lor estetice.

— aliterațiile compuse din verbul *a pune* și substantivul *picior* reluată de mai multe ori în forma *a pus piciorul* sau cele formate pe baza verbului *a veni* a cărui frecvență este de ordinul zecilor. În cea mai mare parte însă a creației sale poetice, Coșbuc a reușit să evite repetarea stereotipă printr-o combinare variată a termenilor și prin întrebuințarea cu multă siguranță a polisemiei cuvintelor.

În urma cercetării noastre, se pot detașa cîteva concluzii generate de diferitele aspecte ale aliterației în poezia lui Coșbuc.

1. În general se întîlnesc trei tipuri de aliterații: bimembră, trimembră și cu patru termeni, sub diferite forme (împerechiată, îmbrățișată și încrucișată).

2. În funcție de calitatea sunetelor cu ajutorul cărora se construiește aliterația aceasta poate fi vocalică și consonantică. Cea vocalică se realizează mai ales pe baza vocalelor *a* , *u* (în poziție inițială), *î* (inițial și medial) și mai rar *i*, *o* (numai sub accent). Aliterația consonantică este mult mai frecventă și se realizează indiferent de poziția consoanelor în cuvînt. Mai frecvente sînt aliterațiile construite pe baza consoanelor *s*,*p*, *f*, *v*, *r*, *c*. Mai expresive datorită puterii de sugestie sînt *f*, *v*.

3. Aliterația are o funcție unificatoare și revelatorie, contribuind la realizarea și plasticizarea limbajului poetic în funcție de conținutul specific care trebuie exprimat în formă poetică.

DESPRE UNELE NOȚIUNI GRAMATICALE ȘI NOMENCLATURA LOR

GH. N. DRAGOMIRESCU

Îmbogățirea și înnoirea nomenclaturii gramaticale este necesară și inevitabilă. Se înțelege însă ușor că schimbările oricărei nomenclaturi se produc totdeauna, în primul rînd, în sensul ajustării la obiect a termenilor tehnici respectivi, în măsura în care obiectul științei este cunoscut din ce în ce mai adînc și mai apropiat de adevăr. Ca obiect al cercetării științifice, nomenclatura gramaticală a limbii române — ca și a oricărei alte limbi — interesează, în primul rînd, ca fenomen istoric, dar concluziile asupra justeții termenilor se pot sprijini nu numai pe comparația prezentului cu trecutul, ci și pe raportarea termenilor limbii române la termenii folosiți în alte gramatici — adică pe metoda istorică împletită cu cea comparativă. Ambele metode ne pun în situația să descoperim unele nepotriviri „învechite", precum și unele divergențe de termeni, care stîrnesc problema adevărului științific în sectorul cel mai important al lingvisticii, acela care privește gramatica limbii.

Ar fi interesantă și mai ales utilă o cercetare istorică a nomenclaturii gramaticale românești, dar tot așa și una comparativă, pentru că ne ajută, credem, să punem în discuție unele noțiuni ale structurii gramaticale a limbii române, pentru a verifica definițiile fenomenelor gramaticale respective și a propune, eventual, îmbunătățirea lor. Pentru gramatica limbii române, nomenclatura gramaticală are un caracter de stabilitate și uz general sprijinit de consacrarea oficială; un lucru foarte bun pentru învățămînt, dar în același timp este un aspect care solicită discuția științifică, pentru ca obligativitatea oficială să nu constituie totuși o frînă a progresului de care are nevoie, mai ales la noi, gramatica teoretică și practică. Problema înnoirii termenilor tehnici ai gramaticii o pune și un autor francez pentru gramatica limbii franceze, cu toate că, pentru nevoile învățămîntului măcar, în Franța există o „nomenclatură gramaticală" recomandată de Ministerul Educației Naționale. „Mais il n'y a pas de code grammatical en France comme il y en a un en Belgique — zice Marcel Cohen — et chaque auteur d'une nouvelle

grammaire peut changerquelques détails sans demander permission ou entreprendre une action en modification du code en raison d'une utilité reconnue. Il y a de quoi faire pour éliminer de vieilleries fâcheuses et introduire certaines innovations utiles. *(Regards sur la langue française*, „l'Humanité", le 27e novembre 1967.) Ceea ce spune autorul francez este valabil și pentru noi...

Iată preocuparea și unghiul ei de vedere din care a rezultat o lucrare modestă oarecum, cu titlul simplu de mai sus.

★

Discutăm unele probleme de gramatică pe care le considerăm de mare actualitate, pornind de la „ghidul practic Bordas" privitor la analiza gramaticală a limbii franceze[1] și propunîndu-ne să facem referințe la *Gramatica Academiei Republicii Socialiste România* fie ca suport, fie ca finalitate a discuției. „Ghidul" este o broșură de circa 90 de pagini, în care autorul și-a propus să expună noțiunile fundamentale de gramatică (deci fără fonetică și vocabular) și regulile cele mai potrivite ale analizei (a unui text de limbă franceză), la nivelul învățămîntului general și secundar (mediu).

Pol Gaillard — ca, de altfel, toți autorii francezi — înțelege prin analiza „gramaticală" numai pe cea care ține de morfologie și de sintaxa propoziției, iar analiza frazei o numește analiza „logică[2]". Acest din urmă termen — întrebuințat în gramatica franceză — îl considerăm prima problemă de nomenclatură gramaticală. Cuvîntul trădează o tradiție „logicistă" a analizei gramaticale la autorii francezi, tradiție care se manifestă și astăzi — așa cum vom vedea și din unele referințe la unele noțiuni expuse în metodica lui Pol Gaillard. Vom spune, din capul locului, că analiza *sintactică* este termenul mai potrivit pentru analiza propoziției și a frazei — întrucît analiza „logică" ar avea o sferă mai restrînsă, limitată numai la expresia verbală a judecăților și a relațiilor dintre ele, sau măcar așa cum o face F. Brunot *(La pensée et la langue*, p. VII), un fel de analiză logico-semantică a fenomenelor de limbă: „exposé méthodique des faits de pensée, considerés et classés par rapport au langage, et des moyens d'expression qui leur correspondent".

În ciuda titlului, expunerea metodicii lui Pol Gaillard nu începe cu analiza „logică " — adică cu sintaxa *frazei* — și nici cu sintaxa propoziției, ci, așa cum este și firesc, cu analiza „gramaticală", recomandînd că trebuie să se pornească de la analiza cuvintelor și locuțiunilor („les mots isolés et les locutions"), arătîndu-se, pentru fiecare cuvînt: 1. „natura sa exactă" (adică încadrarea lui în grupa părții de vorbire din care face parte și a categoriei sau categoriilor grupei respective), 2. „caracteristicile lui morfologice" (gen, număr, persoană, timp, mod etc.) și 3. funcția lui (sintactică), cu „indicația cuvîntului în raport

[1] Pol Gaillard, *Analyse logique et grammaticale*, B.E.P.C., 1965.

[2] „Tandis que l'analyse logique porte sur les propositions, l'analyse grammaticale, elle porte sur les mots isolés et sur les locutions" (p.s.)

cu care el are această funcție". După cum se vede, punctul 3 al analizei nu vizează direct *sintaxa propoziției* (și a părților de propoziție), ci, am zice, *sintaxa părților de vorbire* — un capitol care, din păcate, lipsește din gramatica noastră[3].

Pentru scopul discuției noastre, vom urmări diverse noțiuni și diverși termeni ai gramaticii în ordinea planului lucrării lui P. Gaillard.

Ne-au atras atenția, în metodica lui Pol Gaillard, unde deosebiri de nomenclatură și concepție, se pare, mai puternice decît în alte lucrări similare sau în manuale de gramatică franceză mai comune. Este vorba de: a) termeni care desemnează alte noțiuni decît în gramatica noastră și b) termeni (mai puțini) care se folosesc, unii numai în gramatica noastră, alții numai în gramatica franceză.

Definiția articolului prezentînd un amănunt specific (care se știe): că el indică, între altele, și dacă substantivul este „definit (hotărît), nedefinit (nehotărît) sau *partitiv*", ar putea invita numai la o discuție legată de gramatica comparată. De altfel, pentru limba română, problema definirii și clasificării articolului, ca parte de vorbire, se bucură azi de o soluționare inedită și valoroasă în lucrarea recentă semnată de acad. I. Iordan, Valeria Guțu-Romalo și Al. Niculescu, *Structura morfologică a limbii române contemporane*, Edit. științifică, 1967. În privința adjectivului, remarcăm că în definirea lui se menționează că stă și pe lîngă un pronume (quelque chose de *grave* — ceva *grav*), ceea ce în gramatica noastră se omite. În definiția pronumelui se menționează că el ține locul și *unei propoziții și chiar unui adjectiv*. Ca substitut al unei propoziții, pronumele este ilustrat și în limba română: este vorba de forma de feminin sg. persoana a treia a pronumelui personal aton cu valoare neutră — *o* — și a pronumelui demonstrativ de genul feminin, cu aceeași valoare — *aceasta* (*asta*): *Radu deveni iarăși trist și-ai casei atribuiră aceasta grijei de școală și multului citit.* Vlahuță. ap. Acad., I, 169. Ca substitut al unui adjectiv nu se folosește în limba română: *Si tu es fatigué, il l'est aussi* (*l'=le=fatigué*) Pol Gaillard, p. 8.

Verbul este definit prea sumar: „cuvîntul esențial al oricărei propoziții chiar cînd este subînțeles"; cum se vede, definiția — ca și în cazul adjectivului — nu se referă de loc la funcția lui denominativă și ne amintește definiția mai recentă a verbului în gramatica germană, care, în loc de *Zeitwort*, îi zice *Aussagewort* — preferat chiar lui *Tätigkeitswort*, întrucît el poate să exprime „enunțul propoziției" (*Satzaussage*)[4]. Cea mai complicată definiție a verbului este, credem, cea pe care o dă Grevisse: „Verbul este un cuvînt care ex-

[3] Pentru că obiectul discuției noastre nu-l constituie metodica analizei gramaticale, ne limităm, în această notă, numai la sublinierea importanței științifice pe care o are ordinea de mai sus a analizei. Într-adevăr, prima sarcină a analizei gramaticale (morfologice și sintactice) este recunoașterea și clasificarea fiecărui cuvînt din propoziție și frază; a doua este indicarea aspectelor morfologice sau flexionare, și a treia, a funcției sale gramaticale în propoziție și frază. Această ordine este necesară pentru că, în esență, așa se înlănțuie, în judecata noastră, vorbele și relațiile lor în propoziție și frază.

[4] Johannes Erben, *Abriss der deutschen Grammatik*, Akademie-Verlag, Berlin, 1959, 20.

primă fie acțiunea făcută sau suferită de subiect, fie existența sau starea subiectului, fie unirea atributului (numelui predicativ) cu subiectul"[5] — așadar, o definiție ceva mai completă chiar decît cea dată de acad. I. I o r d a n (LRC), întrucît menționează și verbele copulative (*„qui exprime .... l'union de l'attribut au sujet"*), și mult mai completă față de cea oferită de Gramatica Academiei (I. p. 202), care e prea sumară și deci incompletă (*„exprimă acțiuni sau stări"*). Menționăm totodată că verbele copulative (semicopulative) sînt numite *verbe ale stării* (cf. Pol Gaillard, *op. cit.*, p. 31). De luat în considerație sînt, credem, termenii de „tranzitiv direct" și „tranzitiv indirect", aplicați de G r e v i s s e[6] verbelor tranzitive în opoziție cu cele intranzitive: „cînd verbul (tranzitiv) marchează *direct*, adică fără ajutorul unei prepoziții, trecerea acțiunii asupra unui obiect. verbul este numit atunci *tranzitiv direct* (*Je* p r e n d s *ce livre.* J' h o n o r e mes parents); cînd marchează această trecere *indirect*, prin mijlocirea unei prepoziții, verbul este numit atunci *tranzitiv indirect* (*cet enfant* o b é i t à *son père. Tu* n u i s *à ta santé. Il* u s e d e *son droit*). G r e v i s s e menționează, în notă, că „cea mai mare parte a gramaticienilor au abandonat tradiția care numea *tranzitive* verbele care au un complement al obiectului direct și *intranzitive* atît verbele care fac să treacă acțiunea indirect asupra unui obiect, cît și pe cele care nu fac să treacă acțiunea asupra nici unui obiect. Rezultă că, în noua clasificare a verbelor (cu privire asupra *tranzitivității*) propusă de Grevisse, *intranzitivele* sînt numai cele care nu au nici un complement", cele care exprimă o acțiune limitată la subiect..."; acțiunea își este sieși de ajuns: *El* d o a r m e. *El* s o s e ș t e. *Reputația sa* d e c a d e. *Zăpada* c a d e. Concluzia: termenul de *tranzitiv direct* sau *indirect* trebuie folosit și în gramatica noastră.

Interesantă mi se pare observația lui Grevisse asupra formelor pronominale de dativ *me, te, se, nous, vous, leur*, care pot exprima un obiect indirect *fără prepoziție*; verbul determinat este totuși un *tranzitiv indirect*, „întrucît acest pronume corespunde unui nume introdus prin *à*: *on* m e *nuit* = *on nuit* à *ma personne. Ces gens, on* l e u r *nuit* = *on nuit* à *ces gens...*"[7].

Definiția a d v e r b u l u i — dacă facem abstracție de mențiunea „bizară" că determină și un alt adverb (?!) („il peut également porter sur un adjectif, un autre adverbe.."), un *viciu logic* al definiției, prezent și în gramaticile noastre — este o definiție (la Pol Gaillard) mai completă chiar decît la Grevisse, întrucît se menționează că adeverbul poate determina *și o propoziție*: „il peut également porter sur un adjectif, un adverbe, *une proposition entière*". Fiind o parte de vorbire autosemantică la granița dintre cele autosemantice propriu-zise și cele sinsemantice, adverbul poate fi definit mai ușor prin funcția lui gramaticală decît prin cea denominativă. De aceea în gramatica franceză se menționează, în definiția lui, exclusiv pe lîngă cine stă ca deter-

[5] G r e v i s s e, *Le bon usage — Grammaire française*, 1964, p. 521.
[6] *Ibidem*, p. 524.
[7] *Ibidem* p. 525.

minant. Meritul definiției lui Pol Gaillard este, după părerea noastră, că, menționînd funcția de determinant al unei propoziții (A s s u r é m e n t je *viendrai* = c u s i g u r a n ț ă *voi veni*) , ne face atenți asupra capacității funcționale multiple a adverbului — capacitate pe care am subliniat-o în lucrarea *Adverbul și determinarea adverbială în limba română*, LR, IX (1960), nr. 4, în care am ilustrat aceeași funcție cu exemplul unei propoziții tot independente în frunte cu un adverb care o determină: *Minciuna stă cu regele la masă...* D o a r *asta-i cam de multișor poveste....* (Vlahuță). În legătură cu aceasta am pus accentul pe o categorie de adverbe de mod foarte abstracte, pe care le-am numit *adverbe-regim* — singurele care pot determina un alt adverb (adică un adverb cu adevărat autosemantic sau circumstanțial) și cărora le-am atribuit funcția de a determina: a) orice parte de vorbire care exprimă o noțiune (autosemantică): n u m a i *tata (tatei), el (lui)* etc., b) orice complement prepozițional : c h i a r *împotriva lui,* p o a t e *de pe urma sa* etc. și c) orice propoziție completivă: *a venit* t o c m a i *cînd plecase, s-a dus* chiar *unde l-am trimis.* Am mai adăugat că tot adverbe-regim sînt și cele care determină o propoziție independentă (în genere) sub raportul modalității de gîndire : *Este* o a r e *adevărat?* Metodica lui Pol Gaillard nu vorbește de așa ceva. În schimb, Grevisse notează, în subsidiar — pe lîngă funcția semantică pe care adverbul o are pe lîngă verb, similară celei pe care adjectivul o are pe lîngă substantiv (la care se referă și definiția adverbului dată de Gramatica Academiei și în LRC a acad. I. Iordan) —, că adverbul poate determina: unele prepoziții (locuțiuni prepoziționale): A u s s i t ô t *après votre départ. Placer un objet* e x a c t e m e n t *au dessus d'un autre,* u n p e u *au dessus d'un autre* etc.; unele conjuncții (locuțiuni conjuncționale): E x a c t e m e n t *quand on sonnera, appelez-moi. Il s'endort à un spectacle et il ne se reveille que* l o n g t e m p s *après qu'il est fini* (La Bruyère) și, în sfîrșit , un nume „luat adjectival": *Il est* t r è s *enfant. Il fut* p l u s *héros* etc. sau un nume abstract în locuțiuni verbale : *Il a* t r è s *peur. J'ai* t r o p *froid* etc[8]. Ne întrebăm totuși dacă, în exemple ca: Î n d a t ă *după despărțirea dv.* sau *A așeza un obiect* e x a c t (c h i a r) *deasupra altuia, puțin deasupra altuia* etc., adverbele *îndată, exact* (*chiar*) determină prepozițiile *după* și *deasupra* sau complementele introduse de aceste propoziții. De asemenea ne întrebăm dacă, în : E x a c t (c h i a r) *cînd va suna, chemați-mă* sau în: *El adoarme la un spectacol și nu se deșteaptă decît* m u l t t i m p *după ce s-a terminat* adverbele *exact* (*chiar*) și *mult timp* determină adverbul relativ *cînd* și locuțiunea conjuncțională *după ce* ori propozițiile circumstanțiale pe care le introduc. Iată o problemă.

Pentru a sublinia, în primul rînd, nomenclatura, menționăm clasificarea adverbelor la Pol Gaillard , care le împarte în *zece* specii (spre deosebire de Grevisse, care găsește numai *șapte*) : 1. adverb d e m o n s t r a t i v: *ici, là.*; etc. 2. adverb i n t e r o g a t i v - e x c l a m a t i v : *quand, pourquoi,*

[8] *Ibidem*, § 821.

comment, où; 3. adverb *nehotărît*: *ailleurs, autre part, parfois, quelquefois, un jour* etc.; 4. adverb de afirmaţie: *oui, si, si fait, assurément* etc. 5. adverb de îndoială: *peut-être, sans doute, apparemment, probablement* etc. 6. adverb de legătură: *cependant, toutefois, ainsi* („au sens de: *par conséquent*") *aussi* („au sens de: pourquoi"), *en effet*; 7. adverb de negaţie: *non, ne... pas, ne... plus, ne... jamais* etc.; 8. adverb de cantitate, de intensitate: *beaucoup, trop, peu, assez, tellement. tant, si, plus, moins*; 9. adverb relativ: *où*; 10. adverb propriu-zis: a) un număr oarecare de *adverbe particulare*: *volontiers, bien, mal*; b) toate adverbele în *-ment: normalement, hardiment* etc.; c) „şi chiar adjective calificative fără modificare, întrebuinţate ca adverbe, adică invariabile": *bon!* (raisonner) *juste*, (chanter) *faux* (parler) *fort*. După cum vedem, clasificarea de mai sus ne oferă două deosebiri importante de nomenclatură: 1. adverbele *cînd, unde, cum*, numite în gramatica noastră, simplu, *relative*, sînt considerate *interogativ-exclamative*, pe cînd în Grevisse, *unde* este adverb de loc, *cum* adverb de mod, iar *cînd*? (interogativ) adverb de timp. Denumirea cea mai justă atît pentru adverbele *unde, cînd, cum, cît* şi *încotro*, cît şi pentru pronumele *care, cine* şi *ce*, ar fi de *interogative-relative*; 2. Pol Gaillard — spre deosebire de Grevisse — ţine să facă o discriminare între adverbele de la punctul 10 (cu subdiviziunile a, b, c) — care sînt de fapt adverbe de mod —, spunîndu-le adverbe *propriu-zise*, şi celelalte specii de adverbe, numerotate de la 1 la 9. Aşadar, iarăşi o problemă.

Este util însă, pentru problema noastră, să citäm şi lista funcţiilor adverbelor, după Pol Gaillard: aceste funcţii sînt în număr de şase: 1. complement circumstanţial de mod: *Il mange goulûment. Admirablement habile*: 2. complement circumstanţial de loc: *ici, d'ici, par ici; là, de là, par là* etc; 3. complement circumstanţial de timp: *maintenant, toujours, jamais* etc; 4. complement circumstanţial de opoziţie: *cependant, toutefois, néanmoins*; 5. adverb„ care *precizează*, nuanţează, atenuează, întăreşte, restrînge, afirmă, neagă etc." „sensul unui verb, al unui adjectiv, al unui alt adverb, al unei întregi propoziţii: *Fort habile. Fort habilement. Assurément je viendrai. Je ne veux pas*"; 6. Adverbele de cantitate, care joacă foarte adesea rolul unui nume sau unui adjectiv; ele pot, aşadar, să aibă, practic, funcţiile numelui şi adjectivului: *J'en ai pris très peu* (= *J'en ai pris une très petite quantité*); *peu* joue ici le rôle d'un complément d'objet direct de *j'ai pris. Beaucoup d'entrain* (= *Un grand entrain*). *Combien sont-ils?*

Cum vedem, în nomenclatura funcţiilor adverbelor intră unii termeni folosiţi în gramaticile şcolare la clasificarea adverbelor. Dar ceea ce trebuie subliniat sînt două aspecte: 1. Între complementele exprimate de adverbe, autorul menţionează şi *circumstanţialul opoziţional*, citînd adverbele care corespund lui *totuşi* sau locuţiunii adverbiale *cu toate acestea* din limba română, numite în manualul Academiei „adverbe şi locuţiuni de mod (?) cu înţeles concesiv" (vol. II, p. 310): *cependant, toutefois* etc. În timp ce Gramatica Academiei nu le atribuie (adverbului *totuşi* şi locuţiunii adverbiale *cu toate*

acestea) decît funcția de corelative ale propozițiilor concesive (vol. II, p. 320), Pol Gaillard le citează, pe de o parte, printre *adverbele de legătură* (alături de *ainsi, aussi* și *en effet*), iar pe de alta, cu funcția de complement circumstanțial opozițional. Felul cum prezintă Pol Gaillard adverbele *cependant, toutefois* etc. este, credem, neștiințific; felul cum prezintă *Gramatica Academiei* pe *totuși* și *cu toate acestea* este just, dar are o lacună. Și iată de ce. Dacă adverbele *cependant, toutefois* etc. sînt „adverbe de legătură", ele nu mai pot exprima o *parte de propoziție*, și încă un complement *circumstanțial*, pentru că „adverb de legătură" este o noțiune sintactică cu totul specifică, de ordinul coordonării *contextuale* — care este, de obicei, copulativă, exprimată nu numai prin *și*, ci și prin adverbul *apoi*, locuțiunea adverbială *în sfîrșit*, adversativă, conclusivă, cauzală, exprimate de asemenea nu numai prin conjuncțiile consacrate, ci și prin anumite locuțiuni adverbiale (în fruntea frazei). „Adverbul de legătură" este un adverb situat la limita dintre adverbul propriu-zis și conjuncția coordonatoare (contextuală) și nu poate exprima, în nici un caz, un complement circumstanțial, care trebuie să fie exprimat, evident, numai printr-un cuvînt autosemantic și avînd topica lui proprie în structura propoziției. „Adverb corelativ" este, de asemenea, o funcție sintactică excepțională, de data aceasta *în propoziție*, și anume una tot la limita dintre cea de conjuncție și cea de complement. Adverbul *totuși* (ca și locuțiunea adverbială *cu toate că*), ca element corelativ al propoziției concesive — de fapt al conjuncției subordonatoare *deși* (sau al locuțiunii conjuncționale *cu toate că*) —, poate fi socotit un complement, în principală, dar nu propriu-zis, ci tot *corelativ*, ceea ce înseamnă mai puțin decît un complement circumstanțial normal. Așa se explică, de altfel, de ce, în cazul cînd lăsînd la o parte pe *deși* din fruntea concesivei (care devine o independentă), adverbul corelativ *totuși* e socotit conjuncție adversativă[9]. De altfel, această situație o mai au și alte adverbe și locuțiuni adverbiale. Adverbele și locuțiunile corelative, ca și „cele de legătură", pot însă avea și altă topică și altă funcție: de cuvinte și construcții *incidente*. Dăm un exemplu pentru *totuși*: *Ideile criticului nostru pot fi găsite și sub pana unor înaintași: sînt* t o t u ș i *ale lui Maiorescu, deoarece el a știut să le prefacă în idei-forță*. (E. Lov., Cr. IV, p. 109). 2. În lista funcțiilor gramaticale (sintactice) ale adverbelor, la punctele 5 și 6 Pol Gaillard nu mai menționează funcția, ci adverbele ca atare: a) adverbe „care *precizează, nuanțează* etc. înțelesul unui verb, al unui adjectiv, al unui alt adverb, al unei propoziții" și b) adverbele *de cantitate*, care, totuși, „pot avea funcțiile numelui și ale adjectivului". Rămîne deci să găsim un loc limpede, în nomenclatura gramaticală, adverbelor „care precizează, nuanțează etc.", în privința funcției lor în propoziție și frază.

Definiția p r e p o z i ț i e i face aluzie la sensul etimologic al termenului: „este totdeauna pusă în fața unui nume, pronume, infinitiv sau *participiu*" (este vorba de participiul prezent — adică *gerunziul*), dar se menționează

[9] G r e v i s s e notează, de altfel, că *cependant*, un adverb „îmbătrînit", este întrebuințat „aproape totdeauna ca conjuncție", ca și *toutefois, néanmoins, nonobstant cela*. Cf. § 854, N.B.

nează — cu „N.B.", apoi cu „ATTENTION" (p. 10) — că prepoziția nu introduce numai un complement (al verbului sau al substantivului — *n.n.*) căci cuvîntul introdus poate avea *orice* funcție: subiect, epitet (adică: atribut adjectival), atribut al subiectului (adică: nume predicativ), *apoziție (subl ns.)*, complement circumstanțial, complement direct, complement al adjectivului, sau *un atribut al complementului direct* (atribut *predicativ* sau „element predicativ suplimentar"). În *Gramatica Academiei*, I, § 301, definiția evocă funcția gramaticală a cuvîntului care e prepoziție: „exprimă raporturi sintactice de dependență între *părțile unei propoziții*"(?) — adică, pe scurt, introduce un atribut sau un complement. Credem că definiția trebuie „retușata" însă, în sensul că elementele pe care le leagă prepoziția („raporturile de dependență") nu sînt *amîndouă* „părți de propoziție", regentul fiind — cum spune și definiția, în continuare — „un substantiv, pronume sau numeral" ori „verb, adjectiv, adverb sau interjecție". În Grevisse, definiția prepoziției încearcă să fie mai completă, întrucît se referă și la funcția ei gramaticală („leagă și subordonează"), dar și la cea semantică (exprimă diversele raporturi: de loc, de timp, de apartenență, de cauză). Am subliniat mai sus, între funcțiile gramaticale pe care le exprimă cuvîntul introdus printr-o prepoziție (după Pol Gaillard), *apoziția* și *„atributul unui complement direct"* (*„attribut du complément d'objet"*). În privința *apoziției* sînt observații foarte interesante de făcut. Pentru gramatica franceză, ca și pentru gramatica limbii române, apoziția este același lucru sub raportul conținutului: „Apoziția desemnează totdeauna aceeași ființă, același obiect sau aceeași idee ca și numele pe care-l determină, ea este comparabilă cu atributul (rom. nume predicativ — *n.n.*) dar verbul copulativ este absent: *Le lion, terreur des forêts* (La Fontaine)" (Grevisse, § 212, 5). La Pol Gaillard: „califică, desemnează altfel, fără intermediul unui verb, un nume, un pronume, un infinitiv, o propoziție; lui (elementului regent — *n.n.*) îi este totdeauna „superpozabil", „apozabil" (p. 11). Ca structură gramaticală însă, pentru gramatica noastră, apoziția trebuie să se distingă, în primul rînd, prin cazul în care stă: nominativul, indiferent în ce caz stă regentul ei, sau — azi mai rar — în același caz cu regentul. În gramatica franceză nu se ține seama de acest criteriu, deoarece Pol Gaillard menționează că *apoziția* poate fi și construcție *indirectă*, nu numai directă (juxtapusă), ca și toate celelalte funcții pe care le poate avea un substantiv (și pe care le-am citat mai sus, după același autor). Astfel, alături de construcția directă *Paris ville lumière* (*ville* apoziție directă), avem și *La ville de Paris* (*de Paris* apoziție indirectă[10]). Această exemplificare pare însă o inadvertență a autorului sau este cel puțin confuză, întrucît criteriul semantic (exclusiv la autorii francezi în analiza *apoziției*) ne face atenți că relația dintre *ville* și *Paris* rămîne aceeași în ambele construcții — adică *ville* este determinantul apozițional, și în *Paris ville lumière*, și în *La ville de Paris*, ceea ce înseamnă că în ultima construcție nu poate fi vorba de o apoziție introdusă prin prepoziție. Această interpretare ne-o oferă tot

[10] Pol Gaillard, *op. cit.*, p. 10.

Pol Gaillard, citînd o construcție absolut identică: „*La ville de Constantinople* (*la ville* et *Constantinople* désignent la même realité: *ville* est apposition, qualification de *Constantinople*[11]"). Este adevărat că autorul menționează, în notă la subsol, că „s-ar putea analiza *Constantinople* ca apoziție; nuanța de înțeles este aici foarte ușoară, ea depinde de context". Noi vom observa însă că nici în *La ville de Constantinople*, nici în *La ville de Paris* nu avem nici un context care să îndreptățească interpretarea termenului al doilea ca apoziție! Construcția *La ville de Paris* (și *le mois de mai*) o discută și Grevisse, arătînd că „pentru unii gramatici apoziția este numele introdus prin prepoziția *de*; pentru alții este primul nume. Părerea aceasta din urmă pare cea mai plauzibilă, dacă cel puțin se admite că *Paris* și *mai* sînt numele dominante, *oraș* (*ville*) și *lună* (*mois*) nefiind atunci decît termenii completivi desemnînd specia[12]". Dar o exemplificare sigură și clară a unei apoziții introduse prin prepoziție ne-o oferă construcția citată în gramatica germană și care tradusă în românește reprezintă aceeași apoziție prepozițională: *Sein Ruf* als *Arzt ist bedeutend. Reputația lui* de medic *este însemnată*. Tot apoziție este considerată aceeași construcție *als* + *substantiv* și în propoziții ca: *Man schätzte diesen Mann* als Gelehrten; *erinerte sich des Hauses* als *seiner* Geburtsstäte. În românește: *Acest bărbat era socotit* savant (deci construcție directă); *își amintea de casă* ca de locul *său* natal (construcție indirectă[13]). Ultimele construcții sînt totuna cu cele din franceză care ilustrează "*atributul complementului*": *On le tenait* pour le plus grand poète (A. Brémond). *Je le tiens* pour honnête homme[14]. Cf. și Pour qui *me prend-on*? (La F., F.)[15]. Comp. rom. Drept cine *mă iei oare*? (Macedonski)[16]. Cum se vede, atît exemplele din germană, cît și cele din franceză ilustrează ceea ce, în gramatica noastră, se numește „element predicativ suplimentar", iar în gramatica latină — cu un termen mai potrivit — „atribut predicativ"[17].

Apoziții prepoziționale sînt, după Grevisse, și în *le titre* de roi, *le mot* d'ingénieur etc.[18]. Grevisse atrage însă atenția că prepoziția care introduce astfel de apoziții este considerată de unii gramatici „prepoziție *vidă*", care „s-a golit de sensul ei pentru a deveni simplă unealtă sintactică"[19]. Este ceea ce alții numesc prepoziție *expletivă*[20].

În concluzie, *apoziția*, în gramatica franceză și germană, se recunoaște exclusiv după criteriul semantic, nu după cel formal. Pol Gaillard atrage

---

[11] Pol Gaillard, *op. cit.*, p. 17.
[12] Grevisse, *op. cit.*, § 212,5°.
[13] Johannes Erben, *op. cit.*, § 127, p. 91.
[14] Grevisse, *op. cit.*, § 942, Rem. 5.
[15] *Ibidem* § 942.
[16] *Gramatica Academiei*, II, § 684, punctul 3.
[17] Gh. N. Dragomirescu, *Atributul predicativ*, LR, VI (1962).
[18] Grevisse, *op. cit.*, § 212,5°.
[19] *Ibidem* § 894.
[20] Cf. Calvet et Chompret, *Traité d'analyse grammaticale et logique*, Paris, 1936, p. 11.

atenția, în metodica sa: „Nu vă sprijiniți niciodată pe prepoziția care introduce un cuvînt pentru a ghici funcția. Căutați totdeauna această funcție după înțeles. *Analiza este o activitate de înteligență*[21]. În gramatica noastră, punîndu-se accentul pe criteriul formal (cazul nominativ etc.), riscăm să greșim. Așa se explică, desigur, eroarea din *Gramatica Academiei*, II, § 569; este vorba de exemplul de apoziție pe care ar ilustra-o construcția *Strada Chopin*, cînd, de fapt, *Chopin* (care nu înseamnă „*stradă*"!) nu este decît un atribut „apelativ" — cum îi zice Pol Gaillard (respectiv „complement apelativ"); între noțiunea de „*stradă*" și aceea a compozitorului *Chopin* nu este nici o identitate — cum este, în adevăr, între termenii celorlalte construcții, citate în același loc, care conțin apoziții: *fluviul Dunărea, lacul Bîlea*[22].

Încheiem deocamdată observațiile despre noțiunea de apoziție (de care va mai fi vorba în cele ce vor urma), clasificînd apozițiile după topică. Apoziția stă de obicei în urma regentului; avem totuși următoarele trei cazuri de apoziție antepusă:

1. Uneori, cînd determină o propoziție, ca în exemplul citat de *Gramatica Academiei*, II, § 570: *Și acuma, c u l m e a b a t j o c u r i i, îl mai și insultăm că e rău și trîndav* (Rebr.), în care „*culmea batjocurii*" e considerată, fără temei, doar „o construcție similară cu apoziția". Specificul acestei apoziții este numai faptul că-i incidentă. Apoziția antepusă unei propoziții o ilustrează și Grevisse: *C'est l'heure où, g a i d a n s e u r, minuit rit et folâtre*[23]. (Apoziția pe lîngă o propoziție — de data aceasta postpusă — o menționează și Pol Gaillard: „*Tu acceptes qu'il te serre la main, cette complicité devant tous (complicité*: apposition de la subordonnée *qu'il te serre la main)*"[24], Apoziția antepusă — ca și postpusă — este consemnată și de gramatica latină, în foarte numeroase exemple: m o n u m e n t u m *eius pugnae, ubi primum ex profunda emersus palude equum Curtius in vado statuit, Curtium lacum appellarunt.* Liv. 1, 13, 5[25]. Adică: *(drept)* a m i n t i r e *a acelei lupte, din momentul în care Curtius scăpînd din mlaștina cea adîncă și-a scos calul la liman, (oamenii) au numit-o lacul (lui) Curtius.*

2. Totdeauna cînd determină un nume, de obicei de persoană, și este legată de acel nume prin prepoziția expletivă *de*, cum ar fi: *acest* ș t r e n g a r *d e copil* (fr. *ce* f r i p o n *d'enfant, cette* d i a b l e d e *femme, une* c h i e n n e d e *migraine*)[26]. Rezultă că în construcția *nenorocitul de mine*, din *Oh! nenorocitul de mine! strigă Moțoc* (Negruzzi), nu avem — cum spune *Gramatica Academiei*, II, § 575 — un atribut pronominal prepozițional *de mine*, care ar desemna „obiectul calificat" (un nonsens!), ci avem apoziția *nenorocitul* + *de* expletiv (nu subordonant!) + *mine*, pronume personal regent.

---

[21] P o l G a i l a r d, *op. cit.*, p. 10.

[22] Rezultă că în *Strada Chopin* avem un atribut substantival apelativ, în cazul nominativ.

[23] G r e v i s s e, *op. cit.*, § 212,5.

[24] P o l G a i l l a r d, *op. cit.*, p. 11.

[25] D r. R a p h a e l K ü h n e r, *Ausführliche Grammatik der lateinischen Sprache*, zweiter Band, erster Teil, Hannover, 1912, p. 247.

[26] G r e v i s s e, *op. cit.*, § 303.

3. Cînd determină mai ales un nume propriu de persoană sau de localitate și exprimă locul, profesia, rudenia etc.: o r a ș u l *Brașov*, i n g. *Marinescu*, m ă t u ș a *Mărioara* [27], I o n e s c u *Gheorghe* etc.[28].

Încheiem aici observațiile solicitate de definirea părților de vorbire (și a unora din funcțiile lor), pentru că în manualul lui Pol Gaillard — ca și în celelalte — conjuncția și interjecția sînt definite fără nici o deosebire față de ceea ce știm despre ele.

Recapitulînd, rezumativ, am arătat în cele de mai sus că:

1. termenul de analiză *logică* este nepotrivit, că este mai corect cel de analiză *sintactică* (a propoziției și frazei);

2. în definiția *adjectivului* trebuie să menționăm că el stă și pe lîngă un pronume*;

3. *pronumele* poate substitui nu numai un substantiv, ci și o propoziție (o idee);

4. în definiția *verbului* trebuie să includem și verbul copulativ, pe de o parte, iar pe de alta, noțiunea de verb tranzitiv trebuie lărgită, astfel încît termenii „tranzitiv direct" și „tranzitiv indirect" sînt îndreptățiți și necesari în nomenclatura verbului;

5. noțiunea de *adverb* este mai complexă decît se crede, că și în gramatica română adverbul trebuie clasificat mai riguros și mai complet, că rămîne o problemă de dezbătut relația unor adverbe (în genere cele numite de noi *adverbe-regim*) cu elementul regent: determină ele o parte secundară de propoziție, precum și o propoziție secundară, ori prepoziția, respectiv conjuncția care le introduce (cum se susține în gramatica franceză)?

6. în sfîrșit, am început discuția asupra noțiunii de *apoziție* și a clasificării ei, cu privire la care am propus unele inevitabile amendamente.

Dar, o dată cu apoziția, am intrat în domeniul sintaxei, a cărei nomenclatură este destul de interesantă și merită o cercetare comparativă atentă pentru a se putea ajunge, eventual, la unele simplificări de nomenclatură și, prin aceasta, pe cît se poate, la o unificare de terminologie în planul gramaticii generale.

---

[27] Așadar în: *Cumnata Marghioala schimbă fețe-fețe*. Sad., ap. *Gramatica Academiei*, II § 566, apoziția nu este *Marghioala*.

[28] Pentru comparație, citām din gramatica germană: *Vorangestellt* werden in der Regel titelartige Bestimmungslieder (atributive Bezeichnungen von Stand, Beruf, Gattung u.dgl.): *Kaiser Karl, Herr Meier, Onkel Bernhard, Bergmann Schulz, das Land (die Stadt) Brandenburg, das Wort Schriftsteller*. (J o h a n n e s E r b e n, *Abriss...*, § 127, p. 91).

* Cf. și *Structura gramaticală a limbii române contemporane* (acad. I. I o r d a n și colaboratori), Edit. științifică, 1967, p. 119.

INDICI DE PREDICTABILITATE ÎN POEZIA LUI ION BARBU (CICLUL „JOC SECUND")

ANTONIA CONSTANTINESCU și ILEANA LITTERA

Interesată de raporturile fundamentale de esențe, de comunicațiile universale, lirică de „experiență și transfigurare", cum o numea Ion Barbu, poezia ermetică a polemizat de la început cu insuficiența limbajului organizat, incapabil de revelații, de „notarea inefabilului", cu lucrurile „spuse", declarate, inapte de sugestii. Cuvîntului i s-a reproșat impuritatea, paradoxul de a mijloci exprimarea deopotrivă în cîmpul artei și în cel al cotidianului banal, pozitiv. În *Introduction à la poétique*, Valéry vorbea despre o „criză a limbajului" și cerea reîntoarcerea la înțelesurile pure, primare ale cuvintelor, regăsirea limbajului „în stare născîndă".

Ermeticii, autori cu orgoliul investigațiilor la limită, al surprinderii corelațiilor și analogiilor din univers, văd în poezie un mod irațional de cunoaștere, un ritual, care comunică dincolo de sensurile uzate ale cuvîntului; ei revendică abstracțiunea și, continuînd poetica simboliștilor, misterul verbului. Izvorîtă din neîncrederea în posibilitățile gîndirii logice, aristotelice, poezia ermetică va fi o inițiere în tainele cosmicului, o revelare a lui. Ne aflăm în fața unor incifrări enigmatice, dificile („nondificilul e fără valoare" spunea Valéry), solicitînd la maximum intuiția speculativă. Concentrată, lapidară, aluzivă, ea propune o veritabilă aventură spirituală.

Versul ermetic oferă aspectul unor alăturări arbitrare de termeni. În discursul poetic, cuvintele par a-și fi indiferente, nu se cer și nu se presupun ca în comunicarea organizată. De cele mai multe ori, sferele lor semantice sînt incompatibile, spațiile între noțiunile care se succed sînt foarte largi: „Cu Treptele supui văditei gale / Sfînt jocul în speranță de pe sund, / Treci pietrele apunerii egale / Supt văile respinse, ce nu sînt" *(Increat)*. Ceea ce unifică acest conglomerat lexical este, deocamdată, doar coerența sintactică. Oricît de izolate noțional, cuvintele se organizează în propoziții și fraze: „Seceri dintre secete-au sclipit / Chemi zidul ars, cu ierburile cimbruri, / Anulare unor albe timpuri, / Sub arginții muntelui orbit" *(Secol)*. Raporturile sintactice corecte se stabilesc însă între cuvinte ce nu le tolerează semantic:

Gîndul începea mirat extremele cămărilor de bură, în Dumnezeu. Sînt desfiinţate restricţiile combinatorii, în virtutea cărora criteriul alcătuirii unei secvenţe îl constituia contiguitatea.[1] Posibilităţile de combinare devin infinite, sensurile nu se mai selectează reciproc. Confruntarea nivelului sintactic cu cel semantic ne descoperă discordanţa, neaderenţa intenţionată a acestora tradusă în elipse, forme contrase, folosire subiectivă a prepoziţiilor, substituiri cazuale. Foarte des în această poezie lipsesc elementele de relaţie: „Dar soarele pe muchii curs-de doliu". Lectura obligă la suplinirea mentală a copulei, ca şi în: „Gunoiul tras în conuri, lagăr scris. / Adeverire zilei prin cenuşe" — din aceeaşi poezie *(Dioptrie)*, sau, la fel, în: „A ofilirii, numai această foarte pală / Făclie, pe ghicirea Albastrului ouat" *(Suflet petrecut)*. În „Grup", versurile: „Să nege, dreaptă, linia de frîngi / Ochi în virgin triunghi tăiat spre lume?", absenţa unei prepoziţii sau a unui adverb indicator (Să nege ca o dreaptă, precum o dreaptă, printr-o dreaptă) provoacă confuzia de categorie gramaticală („dreaptă" e substantiv-complement sau adjectiv — atribut?).

Există şi o preferinţă a poetului pentru procedeul contragerii. „Spălări împărtăşite Înnoiţi / Arginturile mari botezătoare", în *Desen pentru cort*: „botezătoare" echivalează aici cu una din variantele: care să boteze, care vor boteza. Această formă nu admite complementul direct care ar putea lămuri construcţia (pe ei, pe păgîni...). Exemplele se pot înmulţi: „Din ceas, dedus adîncul acestei calme creste / Intrată prin oglindă în mîntuit azur / Trăind pe înecarea cirezilor agreste / În grupurile apei, un joc secund, mai pur" : *(Joc secund)*. „Dedus", „intrată", „tăind" se impun la interpretare ca forme contrase; descifrarea ar fi fost poate mai lesnicioasă dacă ar fi apărut corespondentele lor dezvoltate: „fiind dedus", „care a intrat", „care taie". Alegerea prepoziţiilor creează dificultăţile; raporturile pe care ele le exprimă în text nu concordă cu conţinutul semantic al cuvintelor. „Ei vor sălta la drum cu Novalis / Prin şvabii verzi, ţipate în castele" — rolul prepoziţiei „în" este, vizibil, acela de a disloca construcţia atributivă (castele ţipate) şi de a modifica relaţia dintre cele două cuvinte.

Se practică coordonări inexplicabile. Este construită ca adversativă o propoziţie care se înscrie în aceeaşi ordine de idei cu precedenta: „E temniţa in ars, nedemn pămînt, / De ziuă fînul razelor înşală; / *Dar* capetele noastre dacă sînt / Ovaluri stau, de var, ca o greşeală". Coordonatele stau, amîndouă, sub semnul imposibilităţii senzoriale şi raţionale de cunoaştere. În fine, substituirea cazurilor estompează raporturile exacte dintre cuvinte: „Rîu încuiat în cerul omogen / Arhaic Unt din lăudată seară / Scurs florilor..." *(Steaua Imnului)*. „Scurs florilor" aduce un dativ forţat, nefiresc, derutant.

Iată deci un mesaj poetic închis în forme imprevizibile, de mare concentrare şi dificultate, dictate de corespondenţe, de asociaţii imagistice secrete, insolite. Sînt evidente în *Joc secund* ambiguitatea, echivocul, posibilităţile multiple de rezolvare a sincretismului metaforic.

---

[1] Roman Jakobson, *Lingvistică şi poetică*, în *Probleme de stilistică*, Buc., 1964, pag. 95.

Dar ambiguă este, în fond, orice poezie prin natura ei mataforică și polivalența cuvîntului. „Ambiguitatea este o însușire intrinsecă și inalienabilă a oricărui mesaj poetic centrat pe propriul său conținut, pe scurt este un corolar al poeziei", după cum spune Empson, „mașinațiile ambiguității stau chiar la rădăcina poeziei" — afirma Roman Jakobson [2]. În stilul poetic, cuvîntul se încarcă de sugestii, joacă în planuri diverse, între denotație și conotațiile actualizate de context. Categorie afectivă și strict individuală, poezia implică obscuritatea în însăși definiția ei [3].

Ceea ce particularizează poezia lui Ion Barbu, însă, e gradul sporit de dificultate a surprinderii intențiilor poetice, ambiguitatea extinsă. Microcontextul devine aici o categorie cu o configurație specifică (evident, în accepția de „schemă lingvistică brusc întreruptă de un element imprevizibil" ; înțeles ca vers, sau strofă, deci formal, funcționează tradițional). Apariția *fiecărui* termen are, acum, un grad minim de probabilitate, *totul* este imprevizibil, surpriza unui termen șoc nu este relevată de o ambianță contrastantă ; fiecare cuvînt e o surpriză, poezia este o înlănțuire de șocuri: „Pendulul apei calme, generale, / Sub sticlă sta, în Țările-de-jos / Luceferii Marini, amari în vale ; / Sălciu muia și lacul fosforos" *(Margini de seară)*. Poezia are aspectul unui text cu coerența dislocată, minat și refăcut după legi imprevizibile. Distrugînd sintagma inteligibilă, ermetismul amplifică la maximum incertitudinile pentru că ambiguitatea nu se mai poate rezolva în micro-context. În *Dioptrie :* „Ca fruntea vinului cotoarele roșesc, / Dar soarele pe muchii curs-de doliu," nu se circumscrie sensul conotativ al termenului „soarele", în ciuda prezenței termenilor respectivi: „curs" și „de doliu" ; se oscilează între accepția de timp consumat, mort, și cea de culoare închegată pe pagină, veche, alterată, In *Aura*, „mîini" (în versurile: „Crescut, între mîini ca de apă, / Ce lucru al tainei cercai"?) este termenul unei comparații și atributele lui ar trebui să se restrîngă sub regimul elementului cu care este comparat. Raportul între termeni rămîne însă echivoc, în absența calității comune — a poziției de neutralizare — care i-a asociat în gîndirea poetului. Ion Barbu lasă astfel la dispozitția cititorului reconstrucția, refacerea unor contexte suficiente, a unor îmbinări coerente semantic, pentru că ceea ce oferă el, cu intenție, nu e decît o aglomerare insolită.

Poetul pretinde lectorului un efort sporit, care să transforme percepția într-un act de elevație intelectuală. Importantă este mai ales, stabilirea mecanismului operațiilor metaforice, sistemul de raporturi, planurile în care acestea se desfășoară.

Poet matematician, cu un acut orgoliu intelectual, Barbu încearcă să descopere esențele universului prin jocul ocult al analogiilor poetice. La el, sinonimia metaforică se organizează în lanțuri deductive, în planul intelectului, nu pare a fi iscată de trăiri emoționale. Termenul propriu în acest proces suportă o concentrare, o esențializare care încarcă cuvîntul figurat de mister ;

---

[2] Roman Jakobson, ibid. ,p. 113,
[3] Vladimir Streinu, *Versificația modernă*, Buc., 1966, p. 306.
[4] Michael Riffaterre, *Stylistic context* în "Word" aug. 1960, vol. 16 nr. 2, p. 209. —

rezultatele acestor sublimări construiesc, ciocnindu-se bizar, ecuația stării de tensiune intelectuală sugerată. Iată în poezia *Joc secund* traiectoria sinuoasă a asociațiilor și deducțiilor metaforice: „Din ceas, dedus adîncul acestei calme creste / Intrată prin oglindă în mîntuit azur / Tăind pe înecarea cirezilor agreste / În grupurile apei, un joc secund, mai pur. / Nadir latent..." Este vorba de o profesiune de credință artistică, abstragerea din contingent, reflectarea lui într-o artă fără finalitate.

Acest precept platonician, reprezentat geometric, concretizat în spațiu, (zenitul și proiecția lui, nadirul) se transcrie metaforic. Poetul stabilește lanțuri sinonimice; *contingent*, unitate de timp social-istorică, are conotații comune cu *ceas*, ca unitate de timp cotidian, *oglindă*, obiectul în care se produce reflectarea, este luat ca simbol al reflectării, În „mîntuit azur", *azur* dezvoltă conotația *purificat*, selectată de termenul modificator al metaforei: *mîntuit*; astfel, sintagma va figura gratuitatea, lipsa de finalitate a artei, desprinderea ei de impuritățile „contingentului".

* * *

O privire mai atentă descoperă însă în țesătura versului ermetic puncte de reper utile descifrării, semnale ale sensurilor poeziei, a căror corelare poate releva un concept, o idee dominantă. Interpretarea acestor indici, subordonarea lor unui cîmp semantic, gruparea în jurul unei sugestii dezvoltate de conotații comune, pot lumina semnificații, pot da o cheie da recepționării mesajului. Spre exemplificare, o strofă din *Edict:* „Dogoarea, podoaba: răsfețe /Un secol cefal și apter / Știu drumul Slăbitelor Fețe, / Știu plînsul apos din eter."

Indicii de predictabilitate trimit aici la definirea unei opoziții între două moduri de existență: „dogoarea", sugestie a pasionalității, a trăirii instinctuale, „podoaba", simbol al frivolității veacului, însuși „răsfețe", verb cu ecouri în aceeași sferă semantică, se grupează în contrast cu „drumul Slăbitelor Fețe", „plînsul apos", „eter", termeni care figurează viața ascetică, renunțarea acceptată, un univers sterilizat, purificat de patimi. „Știu" marchează o opțiune, preferința pentru drumul suferinței.

De cele mai multe ori însă, valoarea acestor repere pentru decodarea mesajului poetic e diminuată de poziția lor în text, de neroganizarea lor în jurul metaforelor. Indicii de predictabilitate sînt dispersați, funcția lor — conturarea unei sfere semantice la care să se raporteze metafora — e întîrziată. Metaforele nu se pot rezolva spontan și progresiv, pînă la recepționarea integrală a mesajului. E necesară parcurgerea întregului discurs poetic, adunarea indicilor risipiți în text, detectarea conotațiilor înrudite, delimitarea zonei semantice cu care metaforele se confruntă, se descifrează. Un exemplu: *Aura.*

„Mire, văzut ca femeia,
Cu părul săpat în volute,
De Mercur cumpănit nu de Geea,
Căi lungi înapoi revolute,

La aonul acesta de seară,
Cînd sufletul meu a căzut
Și cald, aplecatul meu scut
Îl supse ca pata de ceară,

Crescut între mîini ca de apă,
Ce lucru al tainei cercai?
Sub verdele lumilor plai
Arai o lumină mioapă."

Cîteva date ale textului restrîng aria interpretărilor posibile în jurul actului contemplării unei opere de artă. Pentru miracolul statuii antice sînt prezenți indici revelatori: „volute" creează reprezentarea ornamentelor spiralate, „săpat" e sinonim cu „dăltuit", „cioplit", „crescut" se citește „făurit", plăsmuit încet, cu răbdare „mîini ca de apă" pot fi mîinile modelatoare ale sculptorului.

S-a configurat un domeniu mai cert, s-au delimitat cîmpuri semantice după aptitudinea cuvintelor de a dezvolta conotații apropiate.

Reluarea textului descoperă și precizează sensurile celorlalte cuvinte, cu ajutorul cîmpurilor identificate. În *Aura*, „văzut" devine „gîndit", conceput (e, adică, posibilă, și veridică, actualizarea acestor conotații), „Geea" — simbol al teluricului, pe care arta, spiritualitate, îl neagă, „taină" — misterul, miracolul artei, „verdele plai" — tinerețea îndepărtată a lumii. „Mire" afirmă conotația de „bărbat", „tînăr", „ca femeia" trezește o asociație cu silueta zveltă a unui efeb sculptat în piatră, „căi lungi înapoi" devine o invitație la rememorarea vremurilor de demult. Abia acum se pot reface contextele coerente, se poate „traduce" poezia. Tipul particular de predictabilitate în poezia ermetică impune, vizibil, la analiză, apelul la unități contextuale lărgite, dincolo de micro-context. Pentru comparație, iată un microcontext care își rezolvă fără dificultate metafora:

„Din apus la răsărit / Toată *iarba* de pe cer / Mică-n bob cît un piper, / A-nflorit și-a tresărit" (Arghezi — *Miez de noapte*). Metafora constelațiilor se descoperă cu ușurință, atributele termenului propriu fiind prezente în conotațiile indicilor predictabili: „cer" — indicație precisă de loc, „mică" și „bob" — factori de dimensionare, traducînd efectul privirii la distanțe enorme, „a tresărit" — a tremurat, a clipit (personificări curente pentru „stea"), „a înflorit" — s-a deschis, s-a aprins. Înconjurat de indici, termenul metaforic a putut fi „tradus" spontan în echivalentul său propriu.

La Barbu, interpretările metaforei sînt posibile mai ales în perspectiva macro-contextului, uneori a întregului ciclu. Cîteva cuvinte, devenite simboluri prin recurență, și-au asumat valoarea de indici predictabili, aplicabilă numai după cunoașterea întregului ciclu. „Te zmulgi cu zugrăviții, scris în *zid*" *(Mod)* „E *temnița* în ars, nedemn pămînt / De ziuă fînul razelor înșală" *(Grup)* „Munții-n Spirit, lucruri într-un *Pod* albastru" (Poartă) *Zid* este o metaforă implicată al cărei termen marcat e trupul, materia care încătușează spiritul. Sensul ei e luminat de înțelegerea ideii generatoare a poeziei: detașarea spiritului, refuzul materiei. *Temniță* și *pămînt* figurează în al doilea exem-

plu același marcat: din nou, trupul „nedemn"; frecvența simbolului indică un motiv esențial în poezia lui Barbu. *Pod*, datorită indicelui ridicat de predictabilitate (albastru) se relevă ca metaforă a cerului, a unui spațiu spiritual, verificînd motivul opoziției spirit-materie.

Cu valoare de indice predictabil pot fi semnalate unele trăsături ale gramaticii. Neconcordanțele indică uneori necesitatea substituirilor: dedus din ceas", îmbinare neaberantă sintactic, are sens numai pentru anumite valori sinonimice ale celor doi termeni: extras din timp, scos din contingent.

Pot fi speculate ca indici gramaticali de predictabilitate și unele opoziții care se manifestă în text, între forme nominale articulate și nearticulate, între forme pronominale de apropiere sau de depărtare. În *Mod*, detașarea sufletului de materie, înstrăinarea de „orașul pietrei" și afinitățile cu zonele spiritului sînt marcate de demonstrativele „acelor" și „aceasta", distribuite corespunzător: „Te zmulgi cu zugrăviții, scris în zid / La gama turlelor *acelor* locuri" / și „Cer simplu timpul. Dimensiunea, două; / Iar sufletul impur în calorii. / Și ochiul, unghi și lumea *aceasta* nouă".

Indici de predictabilitate sînt, cîteodată, numele proprii. „Raiuri divulgate Ingerii trimeși / Fulgeră sodomei fructul de măceș" *(Poartă)* „Sodoma", echivalată cu „orașul" — clarifică un segment al comunicării: pe oraș, deasupra orașului ... (răsare soarele). Fenomenul sugerat a primit o indicație, a fost localizat. În *Aura*, „Geea", e prezent cu conotația teluric, „nespiritualizat". Betleem în *Steaua Imnului*, are, prin referirea la nașterea lui Isus, importante consecințe pentru filozofia poeziei, citarea lui Novalis, în *Desen pentru cort* evocă o întreagă atmosferă necesară unificării într-o imagine ulterioară a elementelor disparate ale poeziei.

Cîteva titluri pot fi amintite în aceeași ordine de idei: *Edict*, prefigurare a unei decizii, *Lemn sfînt*, sugestiile unei icoane.

Încercînd să surprindem dificultatea perceperii mesajului în „Joc secund" nu am intenționat să definim această poezie ca pe o specie bizară. Ciclul lui Barbu *comunică*, în ciuda dificultăților specifice de organizare a mesajului. Indicii de predictabilitate, de tip particular, operează o anume constrîngere a ideii, obligată să se „divulge".

FUNCȚIUNEA SOCIALĂ A CÎNTECULUI BĂTRÎNESC. BALADA DE CURTE — UN STRĂVECHI GEN LITERAR ROMÂNESC

ANTON BALOTĂ

Între numeroasele tipuri anecdotice de balade populare românești, se numără și cîteva a căror fabulație și realizare artistică nu se poate acorda cu originea lor populară. Din această categorie fac parte, alături de alte cîteva, și balada lui Vartici[1] sau cîntecul Doamnei Ileana[2].

Vechii noștri folcloriști au crezut că în versurile acestei balade s-ar fi prelucrat artistic o omenească și dramatică poveste de dragoste, situată, pentru dotarea versurilor cu prestigiu social, într-un cadru anecdotic domnesc. Dar cercetarea integrală a tuturor formelor acestei tradiții poetice ce ne sînt astăzi cunoscute[3], a permis concluzia că în versurile sale s-a reflectat, în realitate, sfîrșitul hatmanului Vartic, executat la anul 1548 pentru trădare, precum și rolul funest pe care l-au avut Doamna Elena Brankovici, soția lui Petru Rareș, în politica fiilor săi.

Ultimele versuri ale acestei tradiții poetice, conservate de unele din versiunile sale, spun că din mormîntul hatmanului, executat din poruncă domnească, și al soției sale, ucisă de durere, în locul chiparoșilor și viței de vie, care cresc, în mod obișnuit în alte formulări ale acestui motiv[4], și în acord cu înțelesul românesc al numelui armenesc al hatmanului (Vard-trandafir), au crescut

doi trandafiri,
de mijloc învîlcinați,
de vîrfuri apropiați,
tocmai, zău, ca niște frați[5]!

---

[1] C. N. Mateescu, *Balade*, Vălenii de Munte, 1909, p. 29.
[2] N. Păsculescu, *Literatură populară românească*, București, 1910, p. 125.
[3] Anton Balotă, *Funcțiunea socială a cîntecului bătrînesc. Balada lui Vartici*, „Revista de folclor". III, 1958, nr. 2, p. 101.
[4] *Șezătoarea*, XIII, p. 136.
[5] C. N. Mateescu, *op. cit.*, versurile 135—138.

Anecdotica inițială a acestei tradiții poetice a reflectat în faptele politice transpuse în această formă literară cu ajutorul temei epice a „nevestei lui Putiphar"[6], una din femeile fatale ale *Bibliei*. Mediul în care au fost create aceste versuri și anecdotica lor sînt indicate de faptele și situațiile politice reflectate, precum și de utilizarea înțelesului românesc al numelui armenesc Vartic, vard — trandafir. Aceste fapte dovedesc că prelucrarea lor s-a realizat de către un cîntăreț profesionist (guslar), care și-a practicat arta la curțile domnești și boierești, acolo unde asemenea produse ale artei lor puteau interesa.

O altă baladă[7] povestește despre vitejia boierului Radu Calomfirescu, dar și despre amestecul lui Mihai-vodă Viteazul în uciderea sa[8]; această ucidere, fapt istoric autentic, dar rămas necunoscut tuturor izvoarelor documentare interne, este confirmată numai de un singur document extern, raportul politic adresat împăratului vienez Rudolf al II-lea de către Paolo Giorgio [9], comisar pe lîngă voievodul Țării Românești. Faptul cel mai concludent al acestei situații îl constituie împrejurarea că relația epică românească, conservată în circulația folclorică, corespunde cu relația diplomatică, redactată, desigur, ca și balada, îndată după înfăptuirea uciderii.

În vremurile în care cultura noastră era dominată de conceptele romantice despre poezia populară, existența baladelor de acest tip în circulația folclorică românească nu constituie o problemă. „Poporul", reprezentînd în viziunea romantică „națiunea", complex nediferențiat în clase, iar evul mediu fiind, în aceleași concepții, cea mai autentică imagine a acestei societăți naționale nediferențiate în clase sociale, apariția unor asemenea transmisiuni feudale în fondul nostru folcloric constituia un fenomen literar firesc. Al. Russo spunea: „în vremea trecută, boierul vorbea, trăia cu țăranul, precum ar fi vorbit cu alt semen necăftănit"[10].

Astăzi, cînd vremurile medievale sînt bine cunoscute din punct de vedere istoric-economic, se știe că acele timpuri au fost dominate politic de feudalism, regim economic de clasă. În această situație este evident că suprastructura culturală a maselor populare de iobagi și vecini nu a putut slăvi în versurile sale evenimente, fapte, viteji și personalități feudale. Nu se poate admite deci, ca fapt literar cert, prelucrarea pozitivă în versurile unor balade de factură populară a transmisiunilor unor personaje, fapturi și evenimente proprii lumii feudale, deoarece masele populare au avut politic atitudini negative față de această lume, atitudini pe care le reflectă celelalte manifestări epice ale structurii sale.

---

[6] *Biblia, Geneza*, 39.

[7] Al. Odobescu, *Antichități din jud. Romanați*, București, 1878, p. 165; text reprodus apoi în toate edițiile operelor sale.

[8] Anton Balotă, *Geneza și evoluția baladei lui Radu Calomfirescu*, „Limbă și literatură", vol. 12, București, 1966.

[9] E. Hurmuzaki, *Documente privitare la istoria românilor*, XII, p. 179, p. 1008.

[10] Al. Russo, *Scrieri*, București, 1908, p. 35.

Lipsa din folclorul românesc a transmisiunilor personalității și timpurilor lui Mihai-vodă Viteazul nu este un argument potrivnic existenței la români a „poeticii de curte"[11], deoarece această lipsă se explică prin natura relațiilor social-economice dintre voievod și viața satelor noastre. Marele număr de sate care au cerut lui Simion Movilă (1600—1602) și apoi lui Radu Mihnea (1601—1602, 1611, 1616, 1620—1623) repararea nedreptăților pe care li le făcuse viteazul voievod confiscîndu-le moșiile de baștină[12] dovedesc implicit natura negativă a relațiilor dintre Mihai-vodă și masele populare muntene. Acest fapt explică, alături de altele similare, alături, de pildă, de o notă a letopisețului lui Miron Costin[13], absența din fondul nostru epic a formelor în care s-a putut reflecta cu autenticitate personalitatea lui Mihai Viteazul. De îndată însă ce, în situații social-istorice diferite, atitudinea maselor populare a avut o altă perspectivă față de voievozi, s-a schimbat și raportul literar dintre acestea și voievozi. De pildă, în cazul lui Ștefan cel Mare, a cărui personalitate a dat naștere unei faime populare[14] similare în intensitate celor sîrbe și franceze, celor ale lui Marko Kraljevic și Roland.

Trecînd peste formele poeticii moldovenești a lui Ștefan cel Mare, care a avut și aspecte de „curte"[15], dintre care ni s-au conservat puține, vom urmări în acest studiu numai cîteva balade de „curte" muntene. Un grup de balade specifice muntene, *Corbea*[16] și *La jagul Miului*[17], al căror protagonist voievodal este mai întotdeauna Ștefan-vodă, documentează existența în cel de-al XVI-lea veac a poeticii de curte în Țara Românească. Într-adevăr, analele Țării Românești, al căror text a fost conservat de letopisețul cantacuzinesc, nu a uitat cucerirea țării și dominarea vieții sale politice de marele voievod moldovean, amplificînd amintirile pe care le-a lăsat acesta[12] într-o stăpînire directă de 16 ani[18]. Acest răstimp a constituit în realitate epoca în care el a dominat politic Țara Românească, dominare care a avut și consecințe culturale. Aceste urmări au fost observate de călătorul polonez Marin Strykowski, care a trecut la anul 1575 pe la București. El a remarcat atunci în sala de praznice a palatului domnesc de aici portretul voievodului moldo-

---

[11] Al. Amzulescu, *Balade populare românești*, II, București, 1964, p. 37.

[12] *D.I.R.*, A., secolul XVII, vol. I, II și III.

[13] *Letopisețul Țării Moldovei*, ed. P. P. Panaitescu, 1944, p. 22: „se urîse muntenilor cu domnia lui Mihai-vodă, tot cu oști și cu războaie".

[14] Anton Balotă, *Vitejii lui Ștefan cel Mare*, „Studii și articole de istorie", 9, 1967, p. 43.

[15] Evidente în tradițiile: „mamei lui Ștefan-vodă" (D. Cantemir, *„Istoria creșterii și descreșterii curții aliosmănești"*, București, 1875, p. 62); „ctitorirea mînăstirii Putna" (Ion Neculce, *O samă de cuvinte*, nr. 3); „Stejarul din Borjești" („Gazeta Transilvaniei", 1881, LIV, nr. 182): „Frîncului" (S. T. Kirileanu, *Ștefan cel Mare și sfînt, istorisiri și cînteco populare*, Mînăstirea Neamțului, 1924, p. 298, nr. 154); „aprodul Purice" (Ion Neculce, *op. cit.*, nr. 4) și balada „amazoanei de la Chilia" („Columna lui Traian", I, 1870, nr. 21, și „Romanoslavica", 1, 1958, p. 210).

[16] G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare românești*, București, 1885, p. 157; Gr. Tocilescu, *Materialuri folcloristice*, București, 1900, p. 147 etc.

[17] *Ibidem*, p. 152.

[18] C. Grecescu și Dan Simonescu, *Istoria Țării Românești*, 1290—1690, *Letopisețul cantacuzinesc*, București, 1960, p. 5.

vean și a auzit intonîndu-se în cinstea amintirii sale cîntece ce slăveau virtuțile sale ostășești [19].

Grupul de balade pe care le-am citat, în ale căror versuri Ștefan deține resturi anecdotice centrale și a căror acțiune epică pornește de la casele sale „voivodale din oraș din București", dobîndește explicație și înțeles numai în perspectivele celor observate de Strykowski, numele Ștefan-vodă din aceste versuri neputînd fi considerat în nici un caz ca o transmisiune a faimei sîrbești a lui Ștefan Dușan, neindicată de nimic [20]. Aceste balade provin neîndoielnic din creația cîntăreților profesioniști, din aceea a guslarilor sîrbi, a căror circulație a atins apogeul în Țara Românească în cel de-al XVI-lea secol, și nu aparțin în nici un caz producției epice populare, înțeleasă în sensul „pommerian" al acestei noțiuni. Această interpretare a naturii lor literare este indicată nu numai de localizarea topografică a anecdotei lor, Bucureștii și casele voievodului moldovean de aici, ci și de indicații de natură literară, încă mai concludente. Și anume, de originea fabulațiilor care au servit ca temă literară pentru valorificarea reflectărilor cuprinse în anecdotele celor două balade.

În anecdotica baladei *La fagul Miului*, reflectările uneia din cele mai omenești caracterizante ale personalității lui Ștefan cel Mare — dragostea — au fost puse în valoare artistic-literară prin intermediul fabulației utilizate tematic într-un episod care a aparținut originar gestei carolingiene a lui Girard de Vienne[21]. Identitatea literară dintre Miu, numit uneori în forma integrală a numelui său Miu Çobiu[22], „fecioraș de sîrb"[23], vestit prin cîntările și vocea sa, și kosovianul Miloș Kobilici[24], cunoscut și el prin aceleași calități muzicale ale vocii sale[25], indică proveniența baladei românești. Într-adevăr, versurile unei alte balade a aceluiași protagonist au conservat un hemistih de grai sîrbesc, a cărui transpunere românească cuprinde două nume geografice: „codri Irvișini și ai Suvelniți"[26], care nu au nici un înțeles în limba noastră. Cele două scurte versuri românești păstrează amintirea unui hemistih originar sîrbesc, „iz visine Sumadie", a cărei conservare este neobișnuită practicii noastre epice, lipsită în general de nume geografice, ceea ce dovedește că balada românească în care s-a păstrat hemistihul sîrbesc s-a zis inițial pe teritoriu românesc în sîrbește. Acest fapt lingvistic nu este izolat, nici în ceea ce privește grupul de balade pe care le analizăm aici, și nici măcar

---

[19] *Arhiva istorică a României*, II, 1865, p. 3.

[20] D. Marmeliuc, *Figuri istorice românești în cîntecul popular al românilor*, București, 1915, p. 3.

[21] J. Bédier, *Les légendes épiques*, I, Paris, 1913, p. 27—29.

[22] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 517.

[23] *Ibidem*.

[24] T. Maretic, *Nàša narodna epika*, Zagreb, 1909, p. 159; D. Kostić, *Kopilić — Kobilić — Obilić*, „Revue internationales de études balkaniques", I, p. 275.

[25] Vuk Karadžić, *Srpske narodne pjesme*, II, nr. 38.

[26] Gr. Tocilescu, *op. cit.*, p. 187, versurile 65—66.

în ceea ce privește versurile baladei Miului. Într-adevăr, balada conservă, pe lîngă hemistihul citat, și un grup de termeni voinicești — nevrinzi, levinți, haramini, becherași —, care nu sînt proprii nici terminologiei noastre voinicești folclorice, și nici măcar limbii românești. Acești termeni, observați deja de Margareta Ștefănescu[27], dovedesc ceva mai mult decît proveniența sîrbească a baladei originare în care s-au transpus reflectările vremurilor lui Ștefan-vodă în românește. Într-adevăr, conservarea în redacția românească a baladei a termenilor: „nevrinzi"[28], care a avut sensul „voinici tineri, mercenari în războiul împotriva turcilor"[29], „haramini"[30], al cărui sens originar a fost „milles famesus"[31], și mai ales „frai voinici[32]", denumire care desemna în Sirmia vremurilor războaielor Casei de Austria împotriva turcilor pe voluntarii balcanici ai armatelor ei, dovedește că guslarii care au introdus balada originară din care descind versurile românești ale lui Miu Cobiu veneau din ținuturile sirmiote.

Indicația faptelor lingvistice își găsește confirmare în altele de natură literară. Într-adevăr, cea mai caracteristică notă literară a acestei balade — așa cum vom arăta în altă parte, cu ocazia analizei baladei *Nunul* — stă în faptul că, tematic, ea a transpus într-o formă literară românească un episod al gestei carolingiene, necunoscut epicii sîrbo-macedonene. Aceasta a aparținut, după cum am menționat deja, gestei lui Girard de Vienne. Faptul atrage atenția asupra unei situații literare care nu a fost luată încă în considerare: locul lumii sirmiote în fixarea fizionomiei epicii iugoslave și mai ales a raporturilor acesteia cu creația și fondul nostru epic.

Spre deosebire de cele mai vechi forme ale epicii iugoslave, cele sîrbo-macedonene, pe care le caracterizează în primul rînd poetica koseviană și aceea a lui Marko Kraljević, care au avut puține puncte de contract cu epica românească, contactele lumii noastre cu guslarii sirmioți au fost mult mai intense și productive. Pe această cale au intrat în fondul nostru epic, între alte cîteva balade, și aceea a lui Miu Cobiu. Cazul nu este izolat, ci, așa cum vom arăta de îndată, este însoțit de alte cîteva cu totul similare. Și ceea ce este încă mai concludent stă în faptul că versurile corespunzătoare românești, care uneori au conservat și transmisiuni lingvistice sîrbești, au în primul rînd caractere literare voinicești și în al doilea rînd valorifică epic în versurile lor fapte și personaje voievodale. Aceste forme poetice românești nu reproduc direct un original sîrbesc, ci sînt întotdeauna balade independente, creații epice românești. Utilizîndu-se o anecdotică preexistentă, ele au prelucrat reflectări autentice locale, care se sprijină literar pe o temă

[27] „Arhiva", Iași, XXXVII, 1931, p. 53.
[28] Gr. Tocilescu, *op. cit.*, p. 156.
[29] *Rečnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, III, p. 220.
[30] Vasile Alecsandri, *Poezii populare ale românilor*, nr. 27.
[31] Gr. Tocilescu, *op. cit.*, p. 195.
[32] *Ibidem, versul* 53.

carolingiană; aceasta, intrînd în fondul nostru epic, a rămas izolată, fiind lipsită de orice alte ecouri poetice[33].

Balada *La jagul Miului* aparține deci creației epice românești a celui de-al XV-lea veac, faptele reflectate în versurile ei provenind din vremurile stăpînirii lui Ștefan cel Mare asupra Țării Românești și ale circulației guslarilor sîrbi în această țară. Aceste considerente generale sînt confirmate și de anecdotice și versurile baladei lui Corbea[34], deja citată de noi. Anecdotica acestei balade, ca și aceea a „Fagului Miului", pune în valoare epică-artistică un conflict feudal-voinicesc între Ștefan-vodă și unul dintre supușii săi munteni, pe care versurile îl descriu ca pe un cavaler. Acesta, reușind să scape de prinsoarea în care era deținut de marele voievod moldovean, îl pedepșește ca și Miul, cu ajutorul calului său de luptă. Calul lui Corbea, ca și acela al lui Miu, sugerează prin anecdotica resturilor sale epice, contacte literare cu gesta carolingiană a lui Renaud de Montaban și Bayard, calul acestuia[35]. Cel ce va fi creat acest excepțional cîntec bătrînesc, care se distinge prin valoarea artistică a versurilor sale, de pildă cele ale portretului lui Corbea din închisoare[36], a adaptat personalității lui Ștefan cel Mare străvechea tradiție epică a „Corbului", în a cărei anecdotică s-au reflectat cele dintîi rivalități feudale ale istoriei Țării Românești[37].

În balada lui „Corbea", adversarul marelui voievod nu mai este un personaj literar de origine sîrbească, iar anecdotica ei nu mai transpune literar o rivalitate contemporană cu vremurile trăirii și stăpînirii muntene a lui Ștefan-vodă. Dimpotrivă, în versurile acestei balade guslarii care au creat-o au reactualizat anecdotica, pentru a pune în evidență importanța conflictelor feudale la care a dat naștere dominarea politică a Țării Românești de către voievodul moldovean — ecourile literare ale unor evenimente din timpurile lui Mircea cel Bătrîn. Acelea au avut alte transmisiuni epice: Vlad, fiul primogenit al lui Dan I, bizuindu-se, desigur, pe o partidă boierească ce îi era favorabilă, a uzurpat domnia unchiului său Mircea cel Bătrîn și a luptat, cerînd și ajutor unguresc, pentru susținerea și biruința drepturilor sale. Acest personaj reprezenta probabil, sfîrșitul veacului al XIV-lea, în momentul crearii baladei „Corbului", cel mai reprezentativ erou al epocii și al istoriei Țării Românești.

În conformitate cu practica poetică culturală medievală, vremuri în care poetica orală constituia unul din mijloacele esențiale de propagandă și susținere a drepturilor politice, similar rolului presei din zilele noastre,

---

[35] Utilizarea numelui Șargului, propriu calului lui Marko Kraljevic, de textul unei tradiții a lui Ștefan cel Mare (S. T. Kirileanu, *op. cit.*, p. 298, nr. 154); motivul celor două săbii care nu pot încăpea în aceeași teacă (Vuk Karadžić, *op. cit.*, II, nr. 50/I, versurile 5/15; episodul morții mamei Jugovicilor (Vuk Karadžić, *op. cit.*, nr. 48, versurile 58—65 „Lumina pentru toți", VII, 1891, p. 185, versurile 138 și urm.).

[34] C. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, *p.* 495.

[35] J. Bédier, *op. cit.*, p. 202.

[36] Gr. Tocilescu, *op. cit.*, p. 171; N. Păsculescu, *op. cit.*, p. 152; C. Brăiloiu, *Cîntece bătrînești*, București, 1932, p. 32.

[37] Cercetate în studiul nostru în manuscris despre „Iancu de Hunedoara".

faptele reflectate în versurile celor două balade au avut ecouri epice. Astfel s-a născut tradiția poetică a „Corbului", aceasta sintetizînd în personalitatea sa cavalerească voievodale ale lui Vlad Uzurpatorul asupra Țării Românești și scaunului domnesc uzurpat lui Mircea cel Bătrîn, unchiul său.

Reactualizarea în balada *Corbea* a tradiției „Corbului" — a cărei conservare pînă în zilele noastre indică, evident, că ea era desigur intens vie și plină de înțelesuri în cel de-al XVI-lea secol — fixează atmosfera momentului istoric în care s-a creat această baladă. Lipsa de stabilitate a stăpînitorilor așezați de Ștefan cel Mare la București s-a datorat nu numai intervențiilor militare turcești, ci și opoziției politice locale. Faptul este sugerat de însăși existența acestei balade și a grupului epic de cîntece din care ea face parte. În ansamblul lor, acestea constituie o documentare clară a ecourilor pe care politica lui Ștefan-vodă le-a întîmpinat în Țara Românească. Existența baladei lui „Corbea", ca și a celorlalte, dovedește că feudalitatea munteană nu a tolerat dominația politică a marelui voievod moldovean, preferînd uneori în protestul lor să se alăture politicii turcești.

Acesta este sensul introducerii numelui lui Ștefan-vodă în anecdota unei tradiții poetice care a reflectat în forma sa inițială cea dintîi rebeliune feudală împotriva domniei. Această reflectare avusese loc la vremea ei, iar ecourile ei epice grăiau încă celor care o auzeau la începuturile celui de-al XVI-lea veac „Corbul" reprezentînd neîndoielnic în acel moment cea mai reprezentativă figură poetică a Țării Românești, de vreme ce a fost utilizată pentru transpunerea epică a personalității lui Ștefan cel Mare. Mult mai intens decît în cazul baladei *La jagul Miului*, în a cărei anecdotică sora Miului se află în serviciul și în dragostea voievodului moldovean, protagonistul acestei balade, „Corbul", reprezintă feudalitatea Țării Românești, pe boierii localnici, care nu puteau răbda stăpînirea voievodului moldovean asupra țării lor. Deci, fără să insistăm aici asupra problemei vechimii poeticii de curte, problemă pe care o vom relua sub alte aspecte nominale — Mihnea cel Rău, Iancu Sibianul — în alte contexte[38], putem conchide, precum indică cele două balade analizate în cele precedente, că în secolul al XVI-lea se ziceau și la curțile domnești de la București, ca și la toate curțile medievale, forme ale poeticii de curte. Concluzia noastră are confirmare scrisă într-o notă a *Învățăturilor lui Neagoe*[39], în care se pomenește la curțile sale domnești despre existența „guslarilor" veniți din părțile străine, care au făcut începutul practicii observate două veacuri mai tîrziu, atunci cînd se distingeau zicerile epice de la praznicele domnești de la curțile de la Iași[40].

Punerea problemei existenței sau inexistenței la români a unei poetici de curte s-a făcut tîrziu, numai în ultimii ani, deoarece documentări auten-

---

[38] În studiile despre „Eflorescența baladei românești în secolul al XIV-lea și vremurile influenței culturii sîrbești (1450—1550) și „Poetica lui Iancu de Hunedoara", ambele lucrări în manuscris și în colaborare cu Dan Simonescu.

[39] P. P. Panaitescu, *Cronicele slavo-române din sec. XV—XVI*, București, 1959, p. 259/279.

[40] M. Kogălniceanu, *Cronicele României*, I, București, 1872, p. 36.

tice și evidente dovedesc existența ei în veacurile XVI—XVII. Într-adevăr cronicarul polonez Martin Strykowski, călătorind prin țările românești la anul 1575, a remarcat la curțile din București — acele unde analele Țării Românești au notat că Ștefan cel Mare ar fi domnit 16 ani[41] și unde alte știri documentare istorice au păstrat amintirea garnizoanelor sale lăsate aici[42] — că la praznice se ziceau aici cîntece epice despre marele voievod: „moldovenii și muntenii cîntă despre el la toate mesele lor, acompaniindu-se cu muzica lăutei"[43].

Predoslovia lui Nicolae Costin la *Cartea pentu descălecatul dintîi a Țării Moldovei* cuprinde o documentare și mai lămurită, spunînd: „Se pomenește în istoriile ungurești, cu mare laudă lui Matiaș Huniad, cum ungurii au avut acest obicei la ospețele sale... poruncea cîntăreților de curte să cînte în canoane faptele a oameni bine numiți și îndrăsneți la războaie cu turcii scrise în limba lor a de moșie. Acest obicei, și în Italia și la turci, și în țara sîrbească, și în alte țări, și aici la noi, în țară, vedem și pînă astăzi, la mesele domnilor, cîntînd lăutarii cîntecele domnilor trecuți cu numele lor, și cu laudă celor buni, iar cu ocară celor răi și cumpliți"[44].

Este neîndoielnic că vechea (1908) teză a lui Nicolae Iorga[45] despre origine cîntecului nostru bătrînesc, care s-ar fi zis întîi la praznicele domnești, a fost gîndită de el în perspectiva celor notate de Neagoe Basarab, Marin Strykowski și Nicolae Costin. Afirmațiile acestora constituie documentarea sigură și de neînlăturat a existenței și la români a poeticii de curte și a caracterelor politice ale acesteia. Pînă în zilele noastre, deși s-au scurs mai mult de 50 de ani de la formularea ei, teza lui N. Iorga nici măcar nu a fost luată în considerare, deoarece ea nu putea fi acordată concepțiilor idealiste care au dominat pînă de curînd cercetările istoriei noastre cultural-populare. Într-adevăr, referindu-ne la textul lui Nicolae Costin, precizăm că el conține, pe lîngă afirmația zicerilor de balade la masele domnești și aceea a naturii politice a acestor balade, caractere literare care nu se pot acorda cu concepțiile idealiste ce au dominat multă vreme, în epoca modernă, cercetările poeticii noastre populare. Reacția împotrivă concepției lui Nicolae Iorga, considerată ca o încercare de susținere a tezei „originii aristocratice a eposului popular"[46], a fost inspirată de învechitele teorii ale lui Joseph Pommer[47].

Dar considerarea celor care cu Nicolae Iorga au constatat pe baza unor forme poetice cu circulație populară românească prezența în versurile lor a unor fapte și anecdote dotate cu atmosfera feudală, ca adepți ai unor teorii

---

[41] C. Grecescu și Dan Simonescu, *op. cit.*, loc. cit.

[42] P. P. Panaitescu, *Ștefan cel Mare și orașul București*, „Studii", XII, 1959, nr. 5, p. 20.

[43] *Arhiva istorică a României*, I, 1865, p. 6.

[44] M. Kogălniceanu, *Cronicele României*, I, București, 1872, p. 72.

[45] *Balada populară românească*, Vălenii de Munte, 1908, p. 12.

[46] Al. Amzulescu, *Balada populară românească*, București, 1962, p. 37.

[47] Ion Diaconu, *Reflexiuni despre cîntecul și versul popular*, Focșani, 1946, p. 25—33.

reacționare, este o concepție nu numai nejustă, ci neactuală, învechită și neștiințifică. Într-adevăr, considerate în perspective materialist-științifice, cele două teze burgheze, profesate de Joseph Pommer și John Meier, nu au fost decît o furtună în paharul de apă al idealismului.

Literatura populară, și cu ea și poetica ei, nu mai poate fi considerată astăzi o specie diferențiată prin genetica sa de ceea ce se numește curent literatură. Literatura populară aparține la ceea ce s-a numit de către Lenin „a doua cultură". Existența acesteia a precedat vremurile diferențierii în clase social-economice a societății vechilor obști primitive, dezvoltîndu-se apoi în paralel cu formele culturale și literare proprii claselor suprapuse din vremurile sclavagiste, feudale și burgheze. În această situație principială, poezia populară nu mai poate fi interpretată astăzi nici ca un fenomen de origine supranaturală, ca în timpurile romanticilor, nici ca rezultat al unor atitudini abstracte față de viață al omului din popor, ca în concepțiile folcloriștilor contemporani idealiști, ci este una din manifestările culturii umane, o cultură social-economică, diferită, care s-a dezvoltat în paralel cu celelalte forme suprapuse și succesive ale culturii umane, cele proprii epocilor sclavagiste, feudale ori burgheze care au fost create numai de respectivele clase conducătoare suprapuse ale respectivelor vremuri. Dar, ca și acestea, ea este literatură și nu altceva, dezvoltîndu-se după aceleași legi literare și reflectînd și ea realitățile care au creat-o și pe care le-a servit suprastructural. Și, bineînțeles, și ea, ca și celelalte, și-a avut istoria ei.

Pentru a înțelege natura reală a literaturii populare trebuie să se considere că oralitatea nu constituie o caracteristică organică, ci produsul unui anumit cadru cultural general uman, că în vremurile medievale au existat, alături de formele poeticii orale social-populare, altele tot orale, dar social-feudale. Acestea au fost formele poeticii de curte, precum și cele ale cîntecului vitejesc profesional, cultivat și creat în taberele militare. Și apoi trebuie să se constate și să se înțeleagă că fiecare dintre aceste poetici nu s-a dezvoltat izolat[48]. De aceea socotim că apariția în fondul nostru poetic popular a baladelor de tipul citat în cele precedente, ca și a baladei conservate în grai ucrainean la 1571, în textul gramaticii lui Jan Blahoslav[49], ori a formelor speciale ale poeticilor lui Ștefan cel Mare[50] și Iancu la Hunedoara[51], toate balade populare prin circulația lor folclorică, dar ale căror procese genetice, ca și compoziția anecdotelor lor, ridică într-adevăr probleme. Dar aceste probleme

[48] Fondurile culturii romane, de pildă, s-au cristalizat îmbinîndu-se bunurile proprii cu aporturile culturii eline; iar acestea au fost create, la rîndul lor, pe bazele raporturilor culturale ale lumii Greciei antice cu popoarele Orientului clasic. Tot așa și cultura noastră populară, folclorul, nu este de loc unitară în fondul ei de forme și valori, rezultînd, dimpotrivă, din contopirea unui complex de bunuri de origini diferite, atît din punct de vedere național, cît și social. Viața nu este un fenomen izolat, ci unul care s-a dezvoltat întotdeauna colectiv și evolutiv.

[49] Anton Balotă, *În legătură cu istoricitatea epicii orale românești și cîntecul ucrainean al lui Ștefan Vodă*, „Romanoslavica", XIII, 1966, p. 223.

[50] Studiul nostru în manuscris în colaborare cu Dan Simonescu despre „Poetica lui Ștefan cel Mare".

[51] Ibidem, „Epica lui Iancu de Hunedoara".

constau în explicațiile ce trebuie căutate și date conservării lor în circulația folclorică, și nicidecum în contestarea naturii lor de curte, care este nu numai certă, ci și evidentă.

Formele acestei poetici speciale, cunoscută tuturor literaturilor vremurilor feudale, constituie unul din capitolele cele mai interesante ale culturii vechi românești, capitol pe care încă nimeni nu l-a luat în considerare pînă astăzi a precedat și explică apariția literaturii beletristice scrise de limbă română, care apare în cele dintîi forme scrise ale sale de-abia în veacul al XVII-lea, precum și valoarea artistică a bruștei sale apariții. Această poetică se înscrie, comparat sud-est european, alături de aceea a poeticii vitejești de tipul cîntecului kosovian sîrbesc și de epica dunăreană slavo-română a lui Iancu de Hunedoara, ale căror forme au luat naștere în tabere militare, ele integrîndu-se apoi literar secundar culturii maselor populare, prin apartenența socială a ostașilor din acele tabere. Baladele (cîntecele bătrînești) considerate în ansamblul lor nu sînt un produs al acelor părți a totalității maselor populare care stau neclintite într-o stare de primitivitate, precum credea Joseph Pommer, ci sînt rezultatul unor creații individuale, cum a intuit just Nicolae Iorga, caracterele lor, social-populare sau social-feudale, explicîndu-se prin fapte certe și evidente. Ele nu sînt, așa cum vom arăta în cele următoare, nici măcar produsul unei societăți unice sau unitare.

Oprindu-se un moment la problema explicației ce trebuie dată conservării unor forme ale poeticii de curte în fondul nostru folcloric, observăm că acest proces s-a datorat naturii procesului lor genetic. Într-adevăr, pentru realizarea formei artistice a baladelor de curte, cîntăreții profesioniști (guslarii) au folosit atît tehnica literară proprie creațiilor maselor populare, care constituiau majoritatea auditorilor lor, cît și aceleași mijloace de realizare artistică, versificație, teme, motive literare, figuri artistice și toate celelalte mijloace de expresie literară, și mai ales au prelucrat faptele reflectate pe aceeași linie de gîndire de care s-a servit și lumea populară, deosebindu-le numai perspectiva socială, populară sau feudală, în care au fost privite acelea. De aceea nu balada lui Vartici, care a aparținut genetic lumii feudale, a putut deveni și o formă a circulației populare, ca și aceea a lui Radu Calomfirescu, dar balada lui Ștefan-vodă, în care într-o altă formă a poeticii de curte s-a oglindit amazoana de la cetatea Chiliei, nu a devenit o formă a poeticii populare, conservîndu-se numai în versurile sale inițiale, păstrate pînă în zilele noastre în limba ucraineană [52].

Într-adevăr, balada lui Vartici, creată ca o formă a poeticii de curte — în ale cărei versuri s-au reflectat, în jurul epicii executării hatmanului, transmisiunile politicei lui Alexandru Lăpușneanu față de soacra sa, Elena Brankovici —, prezentînd personalități feudale în atmosferă negativă, a fost transpusă în circulația populară, conservînd intacte toate trăsăturile anecdotice fundamentale ale baladei, inițiale, dar accentul căzînd în versiunile

[52] Am semnalat deja în „Romanoslavica" I, 1958, p. 228, nota 116, că formele românești ale acestei balade sînt simple contrafaceri cărturărești moderne.

populare pe imoralitatea femeii originar feudale[53]. Unui proces literar similar i se datorește și conservarea folclorică a baladei lui Radu Calomfirescu, interesul epic al anecdotei căzînd în acest caz pe atitudinea boierului față de sluga ce evocă în versuri lumea populară, de care eroul boier își reamintește numai în ceasul primejdiei personale în cursul conflictului său cu semenii lui boieri, uitîndu-l cu totul la ceasul răsplătirii domnești[54]. Cea de-a treia baladă de curte, aceea conservată de balada de limbă ucraineană de la 1571, nu a putut fi reținută de circulația noastră folclorică, deoarece anecdotica ei nu avea nici o tangență cu viața maselor populare.

„Radul voievod robește Perastul", a cărei anecdotă a rezultat din realitate, precum indică tinerețea expresiei lor artistice numai transpunerea vitejiei omului din popor în forme adecvate, cărora li s-a impus în vremurile bogomilismului dunărean (secolele XIII—XIV) formele miticului reactualizate de cea dintîi cultură dunăreană opusă ideologic proaspetei culturi creștine bulgare bazate numai pe „povestea" creștină. Pentru a pune într-o lumină cît mai clară punctul nostru de vedere precizăm că nu trebuie să se confunde istoricitatea faptelor autentice reflectate în balade — în cazul celor două balade mitice citate, vitejia personală a eroilor anecdotelor — cu datele fabulative ale temelor literare utilizate pentru transpunerea faptelor reflectate, date care au aparținut cîntăreților profesioniști, epocii și regiunilor respective. De pildă, nu trebuie să se confunde, într-o cercetare, tema „sacrificiului pe care îl cere și îl impune orice act de creație" — temă care constituie un bun ideologic general uman, avînd manifestări literare în toată lumea — cu faptele tradiției „jertfei umane", specifică epic numai sud-estului european. Reflectările realităților locale balcanice au dat naștere, prin intermediul temei fabulative universale, tradiției literare balcanice, de pildă, unei redacții meșteșugărești la aromâni și, între altele, și uneia feudale, la iugoslavi[55]. La fel și expresia mitică a versurilor de tipul „Scorpia" constituie o baladă, în care cîntărețul profesionist originar a transpus într-o formă artistică reflectările vitejiei oamenilor din popor. Oricare formă epică a fost rezultatul îmbinării faptelor reflectate cu fondul cultural al societății și vremurilor în care el a fost literar prelucrată.

Deci baladele orale nu reprezintă niciodată o unitate literară, construită în conformitate cu un tipar, fie el de tipul „producțiunii" pommeraniene, fie el de acela al „recepției" lui John Meier, ci este întotdeauna o contopire a reflectărilor vieții și formelor vieții cu cele ale fondului cultural al societății creatoare, în perspectivele situației sale social-economice. Literatura populară, expresia supremă a culturii maselor populare, ca și vechile culturi eline

[53] Vezi studiul nostru deja citat în „Revista de folclor", III, 1959, nr. 2, p. 108.

[54] Anton Balotă, *Geneza și evoluția baladei lui Radu Calomfirescu*, în „Limbă și literatură", 12, p. 419.

[55] Problema tratată se află încă în manuscrisul nostru întocmit în colaborare cu Dan Simonescu despre „Jertfa zidirii, material folcloristic sud-est european și realizarea artistică românească".

și romane, ca și orice altă cultură și, în sfîrșit, ca și cultura socialistă, care se constituie în zilele noastre, nu reprezintă nicidecum vreo unitate genetică, ci numai o diversitate pe care a unificat-o secundar circulația, ce a modelat-o pentru a servi suprastructural respectiva societate. Creația epică, — orală la nivelul stadiului cultural general uman, în care se aflau în vremurile vechi ale antichității și evului mediu pînă în pragul timpurilor moderne, — nu a fost pe de altă parte numai o formă de manifestare specifică numai acelei „părți a totalității maselor populare, care stînd într-o stare de primitivitate", cum gîndea Joseph Pommer, ci și manifestarea generalizată prin circulație a unor grupuri constituite de tipul celor din taberele ostășești, a satelor voinicești bulgare ori răzășești moldovenești. Aceste baze economice diferite — și anume acele părți a totalității maselor populare stînd neclintite în primitivitate, ca și a acele tabere ostășești medievale de tipul celor ale lui Iancu de Hunedoara sau Ștefan cel Mare, celor din satele voinicești bulgare și cele răzășești și moșnenești românești — au generat fiecare poetica lor diferită.

Mai mult, fiecare „lume" a vremurilor medievale care prin specializare se diferențiia de cea rămasă în „primitivitate" — de pildă, cea meșteșugărească, ca și aceea a păstorilor, aceea a ostașilor, ca și cea voinicească trecută apoi la haiducie — și-a avut fiecare manifestările epice proprii, care nu au avut nimic comun cu cele ale maselor populare rămase în stare de „primitivitate". Existența poeticilor pastorale, voinicești, haiducești și chiar și meșteșugărești susține afirmațiile noastre despre existența „poeticii de curte", deorece existența în fondul nostru folcloric a unor balade în ale căror versuri s-au reflectat medii social-economice felurite este un fapt literar pe deplin sigur.

Deci teza noastră, reluînd ideile lui Nicolae Iorga, atrage atenția asupra faptului că, alături de formele poetice meșteșugărești, alături de cele ale poeticii pastorale, de cele ostășești și voinicești, a existat și trebuie luată în considerare în cercetarea epicii orale românești și o poetică de curte. Literar, această poetică, care a contribuit neîndoielnic la modelarea superioară a limbii noastre din stadiul în care au apărut cele dintîi forme scrise ale sale — proza beletristică a lui Grigore Ureche —, a fost construită pe baza aceleiași stilistici și tehnici literare proprii întregii noastre literaturi și poetice din acele vremuri, producția populară fiind diferențiată numai de reflectările ei social-economice deosebite.

BIBLIOGRAFIA LUCRĂRILOR DE METODICĂ A PREDĂRII LITERATURII (1961—1967)

(Bibliografie selectivă întocmită în cadrul Bibliotecii centrale pedagogice)

ELENA GEORGESCU

1961

1. BELDESCU, G., *Fixarea și recapitularea cunoștințelor în predarea lecturii literare*, „Rev. pedag.", 10, nr. 3, 1961, 38—53.

2. BELDESCU, G., *O studiere temeinică concret-istorică a literaturii*, „Gaz. înv.", 12, nr. 626, 1961, 4, 5.

3. CAZIMIR ANGELA, *Îndrumarea în colectiv a lecturii copiilor*, „Călăuza bibl.", 14, nr. 10, 1961, 32—36.

4. CĂLIN, CORALIA, *Pregătirea lecțiilor de recapitulare în orele de literatură*, „Gaz. înv.„ 12, nr. 612, 1961, 4.

5. CHIOSA, C. G., *Metodica predării limbii și literaturii române*, București, 1961, E.S.D.P. 291 p. lito. (M.I.C. Universitatea C. I. Parhon. Facultatea de filologie).

6. CHIOSA, C. G., *Probleme ale repetării materiei la istoria literaturii române*, „Rev. pedag.", 10, nr. 4, 1961, 77—93.

7. CHIOSA, C. G., *Stabilirea raportului dintre conținut și formă în analiza operei literare*. În: *Probleme de metodică. Limbă și literatură* (Comunicări la sesiunea științifică din 1960). București 1961, E.S.D.P., 40—90. (M.I.C. I. Șt. P).

8. CHIȚU, ION N., *Lecție de literatură*, „Gaz. înv., 12, nr. 610, 1961, p. 4.

9. CHIȚU, ION N., *O lecție de teorie a literaturii*, „Gaz. înv.", 12, nr. 637, 1961, 5.

10. CICĂ, MARIA, *Organizarea lecturii extrașcolare a elevilor la o bibliotecă sătească*, „Călăuza bibl", 14, nr. 12, 1961, 36—38.

11. CROITORU, V., *Caracterizarea personajelor. Câteva procedee*, „Gaz. înv." 12, nr. 608, 1961, 5.

12. FAIFER, LAURENȚIU, *Lecția de caracterizare generală în predarea literaturii*. În: *Probleme de metodică. Limbă și literatură* (Comunicări la sesiunea științifică din 1960). București, 1961, E.S.D.P., 111—131. (M.I.C. I. Șt. P.).

13. GAVRILESCU, MAGDA, *Îndrumarea lecturii extrașcolare a elevilor*, „Călăuza bibl.", 14, nr. 7, 1961, 32.

14. GHEORGHE MILICA, *Partidul ne-a învățat să predăm cunoștințele în lumina învățăturii marxist-leniniste*. „Gaz. înv.", 12, nr. 611, 1961, 4.

15. IONESCU- MICIORA, M. EL., *Contribuția teoriei literaturii la educația estetică a elevilor clasei a VIII-a*. În: *Probleme de metodică. Limbă și literatură* (Comunicări la sesiunea științifică din 1960). București, 1961, E.S.D.P., 7—41. (M.I.C. I. Șt. P.).

16. MILICESCU, EMILIA Șt., *Analiza textului literar*. În: *Probleme de metodică. Limbă și literatură* (Comunicări la sesiunea științifică din 1960). București, 1961, E.S.D.P., 91—110. M.I.C. I.Șt.P).

17. NICULIU, ADRIANA, *Predarea complexă a literaturii române*, „Luceafărul", 4, nr. 17, 1961, 9.

18. *Preocupări științifice și metodice. Sesiunea metodico-științifică de la Iași a Societății de științe istorice și filologice*, „Gaz. înv.", 12, nr. 617, 1961, 2.

19. SORESCU, MARIN, *Însemnări despre un cerc literar al elevilor* „Luceafărul", 4, nr. 4 1961, 9.

1962

1. ANDREIOVICI, LUCIA NELA, *Cum putem folosi orele la dispoziția profesorului în cadrul lecțiilor de limba și literatura română*, „Rev. pedag.", 11, nr. 3, 1962, 95—105.

2. ANGHEL, DUMITRU, *Folosind folclorul local*, „Gaz. înv.", 13, nr. 654, 1962, 5

3. ANTONESCU, ELISABETA, *Exemplul și exigența profesorului*, „Scînteia", 31, nr. 5524, 1962, 2.

4. ANTONESCU, ELISABETA, *Lectura în afară de clasă*, „Flacăra Iașului", 18, nr. 4824 1962, 2.

5. BICĂ, IOANA, *Cum îndrumăm lectura elevilor*, „Gaz. înv.", 13, nr. 651, 1962, 7.

6. BOJAR, RODICA, *Lectura în afara clasei*, „Călăuza bibl.", 15, nr. 6, 1962, 35.

7. BOJIN, AL., *Caracterizarea personajelor pozitive din literatura noastră actuală, mijloc de educare comunistă a elevilor*, „Rev. pedag.", 11, nr. 6, 1962, 97—105.

8. BUHĂESCU, ANGELA, *Latura afectivă a lecției*, „Gaz. înv.", 13, nr. 647, 1962, 4.

9. BUZESCU, O., *Criterii*, „Gaz. înv.", 13, nr. 662, 1962, 4.

10. BUZESCU, O., *Noțiuni, termeni, limbaj*, „Gaz. înv.", 13, nr. 680, 1962, 3.

11. CÎRLAN, ION, *Folosirea excursiilor ca mijloc important de îmbogățire a cunoștințelor de literatură a elevilor* „Rev. pedag.", 11, nr. 1, 1962, 82—90.

12. DAN-SPÎNOIU, GETA, *Înțelegerea literaturii de către elevi și îndrumarea lecturii acestora*, „Călăuza bibl.", 15, nr. 12, 1962, 34—37.

13. DAN-SPÎNOIU, GETA, *Unele probleme ale percepției și înțelegerii literaturii de către elevii de vîrstă școlară mică și mijlocie.* În: *Culegere de studii de psihologie*, vol. 4, București, 1962, Edit. Acad. R.P.R., 193—223. (Acad. R.P.R. Institutul de psihologie).

14. DUMITRESCU ANA, *Cîteva metode de îndrumare a lecturii elevilor.*, „Călăuza bibl.," 15, nr. 4, 1962, 29—30.

15. GAFIȚA, D., *Organizarea lecturii elevilor de către profesorul de limba română*, „Zori noi" — Suceava, 17, nr. 4624, 1962, 2.

16. HERIVAN, MIRCEA, *Nivelul de pregătire al elevilor. Constatări de la Școala medie nr. 2 din Oradea*, „Gaz. înv.", 13, nr. 684, 1962, 5.

17. MATEI, V., *Predarea istoriei literaturii în școala serală*, „Viața n." — Galați, 18, nr. 5393, 1962, 2.

18. MANAC, E., *Pentru a înțelege literatura nouă, socialistă*, „Gaz. înv." 13, nr. 676, 1962, 4.

19. MILICESCU, EMILIA ȘT., *Actualizarea în orele de limbă și literatură română.* În: *Limbă și literatură*, vol. 6, București, 1962, Societatea de științe istorice și filologice din R.P.R., 442—452.

20. PARFENE, CONSTANTIN, *Cîteva probleme legate de cultivarea limbii literare în cadrul orelor de limbă în școala medie*, „Flacăra Iașului", 18, nr. 5012, 1962, 2.

21. POPESCU, CONSTANTIN, *Predarea orelor consecutive de literatură la școala serală*, „Gaz. înv.", 13, nr. 642, 1962, 6.

22. *Preocupări literare, științifice, artistice ale elevilor Școlii medii nr. 11 „Dimitrie Cantemir"* București, 1962, Tipo. înv., 59 p. lito.

23. *Probleme metodice ale predării literaturii*, București, 1962, E.S.D.P., 476 p. + erata. (M.I.C. I.Șt.P).

24. STOLERIU, AURELIA, *Educația comunistă prin orele de literatură*, „Flacăra Iașului" 18, nr. 5019, 1962, 2.

25. VERDEȘ, MONICA, *La un cenaclu literar*, „Gaz. înv.," 13, nr. 647, 1962, 7.

26. ZAHARIA, AURELIA, *Cu hotărîrea de a munci cît mai bine*, „Gaz. inv.," 13, nr. 672, 1962, 5.

1963

1. ALDEA, AL. C. *Lectura în afară de clasă a elevilor. Preocupări pentru vacanță*, „Dobrogea n.," 16, nr. 4613, 1963, 2.

2. ALMAȘ, DUMITRU, *Ce citim? Cum citim? Însemnări de la o consfătuire cu cadre didactice și elevi de la Școala medie Mihai Viteazul*, „Scînteia tin.", 19, nr. 4255, 1963, 1, 2

3. ARDELEANU, AURORA, *Contribuția cercului „Prietenii cărții" și arta dramatică a dezvoltarea dragostei față de lectură*, „Rev. pedag." 12, nr. 6, 1963, 101—104.

4. ARION, BEATRICE, *Despre unele probleme ale îndrumării lecturii copiilor*, „Călăuza bibl.", 16, nr. 3, 1963, 121—124; nr. 4, 182—184.

5. BACIU, PETRU, *Din activitatea cercului literar al elevilor*, „Drumul socialismului" — Deva, 15, nr. 2523, 1963, 3.

6. BACIU, PETRU, *Tot despre îndrumarea lecturii elevilor, Cum instruim și educăm tineretul școlar*, „Drumul socialismului" — Deva, 15, nr. 2515, 1963, 2.

7. BĂRBULESCU, SIMION, *Aspecte metodologice ale lecției de limbă și literatură în învățămîntul profesional*, „Rev. pedag.", 12, nr. 9, 1963, 106—112.

8. BOJIN, AL. *Despre construcția paratactică în predarea lecțiilor de sintaxă și a lecțiilor de analiză literară*, „Rev. pedag.", 12, nr. 3, 1963, 28—41.

9. BOJIN, AL., *Educarea ateist-științifică a elevilor prin literatură*, „Gaz. înv.", 15, nr. 732, 1963, 4.

10. BOJIN, I., *Sugestii privind recapitularea literaturii române în clasa a XI-a*, „Gaz. înv.," 15, nr. 704, 1963, 4, 5.

11. BOLDAN, EMIL, *La limba și literatura română. Examenele de maturitate*, „Gaz. înv.", 15, nr. 715, 1963, 3.

12. CIUTĂ, JEAN, MOVILĂ, GH., IRIMIA, ANTONINA, *Educarea elevilor în spiritul patriotismului socialist și al internaționalismului proletar*, „Steagul Roșu" — Bacău, 1963 nr. 3130, 2

13. CÎRLAN, ION, *Forme de activitate în afară de clasă și extrașcolară și aportul lor la aprofundarea și lărgirea cunoștințelor literare*, „Rev. pedag.", 12, nr. 7, 1963, 88—96.

14. CONSTANTIN, NICOLAE, *Ucenicie literară*, „Scînteia tin.", 19, nr. 4508, 1963, 2.

15. CONSTANTINEANU, MARIA A., *Cum îndrum lectura particulară a școlarilor*, „Zori noi "Suceava, 18 nr. 4981, 1963, 2.

16. DAVID, DINU N., *Lectura — sprijin prețios în educarea comunistă a elevilor*, „Viața n." — Galați, 20, nr. 5921, 1963, 3.

17. DEMETRESCU, RODICA, *Particularități ale formării și dezvoltării unor noțiuni de teorie literară la elevii de școală medie*, „Rev. psihol.", 9, nr. 4, 1963, 479, 496.

18. DRAGOMIR, MIHU, *Menirea cercului literar din școală*, „Scînteia tin.", 19, nr. 4309, 1963, 2.

19. DUMITRU, G., POPESCU, C., *Orele de lectură*, „Gaz. înv.", 15, nr. 719, 1963, 4.

20. FARCAȘIU, VIORICA, HANDOCA, MIRCEA, *Pe urmele scriitorilor. Excursii documentare*, „Gaz. înv.", 15, nr. 717, 1963, 8.

21. FARCAȘ, BARBARA, *Cîteva aspecte ale îndrumării lecturii copiilor la Biblioteca raională Arad*, „Călăuza bibl.", 16, nr. 3, 1963, 124—125.

22. GHEORGHE, N., *Cercul literar „Ion Creangă"*, „Gaz. înv.", 15, nr. 732, 1963, 2.

23. GOIA, VISTIAN, *Diafilmele didactice în predarea literaturii*, „Gaz. înv." 16, nr. 772, 1963, 7.

24. GRIGORIU, BERNARD, *Contribuția predării literaturii române în clasele X-XI la activizarea elevilor în timpul lecției*, „Rev. pedag." 12, nr. 2, 1963, 33—45.

25. *Îndrumarea lecturii elevilor — o problemă importantă. Cum instruim și educăm tineretul școlar*, „Drumul socialismului" — Deva, 15, nr. 2509, 1963, 2.

26. *Lecția, valoarea și influența ei*, „Gaz. înv.", 15, nr. 723, 1963, 1, 8.

27. NEGRUȚIU, C., *Lectura suplimentară a elevilor*, „Gaz. înv.,[66] 15, nr. 725, 1963, 5.

28. NEGULESCU, MIHAI, *Cercul literar al școlii*, „Luceafărul," 6, nr. 19, 1963, 8.

29. OROS, VALER, *Lectura elevilor*, „Gaz. înv., 15, nr. 730, 1963, 7.

30. OROS, VALER, *Procedee în îndrumarea lecturii elevilor*, „Drumul socialismului" — Deva, 15, nr. 2521, 1963, 2.

31. POPESCU, ION, *În legătură cu predarea literaturii la clasele V—VII*, „Gaz. înv." 15, nr. 703, 1963, 5.

32. POPESCU, ION, *Lectura elevilor. Constatări, opinii, sugestii*, București, 1963, E.D.P., 132 p.

33. REGMAN, ZORINA, *La lecțiile de lectură literară*, „Gaz. înv.", 15, nr. 705, 1963, 5.

34. REGMAN, ZORINA, *Memorizarea poeziilor*, „Gaz. înv.", 15, nr. 728, 1963, 4.

35. STANCIU, ILIE, *Copii și tineri cititori*, București, 1963, Editat de Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, 128 p. (Biblioteca activistului cultural).

36. STANCIU, ILIE, *Viteza lecturii, și limitele ei.* „Călăuza bibl.", 16, nr. 6, 1963 276—278.

37. STĂNESCU, GH., ALEXANDRESCU, ION, *Discurile „Electrecord" un prețios auxiliar în predare*, „Gaz. înv.", 15, nr. 710, 1963, 8.

38. STÎNGESCU, ELENA M., *Stimulent pentru aprofundarea cunoștințelor de literatură*, „Gaz. înv.", 15, nr. 731, 1963, 6.

1964

1. *Analiza olimpiadei de literatură română*, 1964. (faza republicană 31 mai, 1 și 2 iunie), 1964, f.l. f.e., 11 p. lito.

2. APOSTOLESCU, ELENA, *Lectura elevilor în timpul vacanței*, „Scînteia," 33, nr. 6282, 1964, 2.

3. BOJIN, AL., *Recapitularea. Literatură*, „Gaz. înv.,[66] 16, nr. 753, 1964, 4.

4. BOROIANU, C., *Studiul operei eminesciene în școală*, „Gaz. înv.", 16, nr. 759, 1964, 5.

5. CHIOSA, CLARA-GEORGETA, *Metodica predării limbii și literaturii române*, București, 1964, E.D.P., 254 p. (M.I. Universitatea din București. Facultatea de limbă și literatură română).

6. *Cultivarea limbii*. Culegere de articole. București, 1964, E.D.P., 156 p. (Societatea de științe istorice și filologice din R.P.R.).

7. DOGARU, VLADIMIR, *Fișa literară — ajutor eficient în lectura elevilor*, „Gaz. înv.", 15, nr. 743, 1964, 5.

8. DOGARU, VLADIMIR, *Lectura și analiza textelor literare*, „Gaz. înv.," 16, nr. 770, 1964, 4.

9. DOGARU, VLADIMIR, *Necesitatea textului în predarea literaturii*, „Gaz. înv." 15, nr. 739, 1964, 6.

10. DOGARU, VLADIMIR, *Procedee diferențiate*, „Gaz. înv.," 16, nr. 755, 1964, 6.

11. *Eficiența lecției*, „Gaz. înv.," 16, nr. 766, 1964, 5.

12. FARCAȘIU, VIORICA, *Elevii și stilul criticii literare*, „Gaz. înv.", 16, nr. 762, 1964, 7.

13. FARCAȘIU, VIORICA, *Stimularea lecturii individuale*, „Gaz. înv.", 15, nr. 741, 1964, 4.

14. HAGIAC, FELICIA, *Ce literatură recomandăm elevilor*, „Scînteia", 34, nr. 6424, 1964, 2.

15. ILIESCU, DOINA, *Cu fermitate neobosită pentru sporirea eficienței lecțiilor*, „Drapelul roșu" (Timișoara), 21, nr. 6160, 1964, 2.

16. MOLDOVAN, ELENA, *Micii creatori de frumos*, „Tînărul leninist," 1964, (septembrie), 94—95.

17. MORARU, MARIA, *Compunerile, mijloc de dezvoltare a gîndirii logice a elevilor*, „Gaz. înv." 15, nr. 736, 1964, 4.

18. MUNTEANU, V., *Cunoscînd sursa de inspirație*, „Gaz. înv." 15, nr. 743, 1964, 4.

19. MUREȘ, TIA, *Despre perceperea estetică a imaginii literare predate prin figuri de stil la clasele V—VI*, „Rev. pedag.", 13, nr. 3, 1964, 51—65.

20. NENCESCU, I., *Studiul limbii române, un important sprijin în formarea culturii generale a tineretului din învățămîntul profesional*, „Rev. înv. prof. tehn.", nr. 1, 1964, 16-18.

21. PARFENE, CONSTANTIN, *Profesorul de literatură și studiul individual al elevilor*, „Flacăra Iașului", 19, nr. 5680, 1964, 2.

22. PARFENE, CONSTANTIN, *Recapitularea finală a materiei la literatura română*, „Flacăra Iașului", 19, nr. 5498, 1964, 2.

23. PARFENIE, VASILE, *Analiza poeziei lirice*, „Gaz. înv.", 16, nr. 772, 1964, 4.

24. PARFENIE, VASILE, *Elementul actual în lecțiile de literatură*, „Gaz. înv.", 16, nr. 775, 1964, 4.

25. PIRU, AL., *Despre studiul literaturii*, „Gaz. înv.," 16, nr. 755, 1964, 4.

26. POPESCU-NEVEANU, PAUL, VOICU, MARIA, *Studiul particularităților compunerilor la elevii din clasa a V-a*. În: *Studii de didactică și psihologia învățării*, București, 1964, E.D.P., 251—296.

27. RADU, TITU, *Folclorul literar local ajută la educarea elevilor*, „Secera și ciocanul," 14, nr. 3115, 1964, 2.

28. REGMAN, ZORINA, *Biografia scriitorilor*, „Gaz. înv." 16, nr. 762, 1964, 7.

29. ROMAN, ION, *Poezia în manualele de limba română*, „Contemporanul", nr. 49, 1964, 1, 2; nr. 50, 1,2.

30. SIMION, GHEORGHE, *Lectura elevilor*, „Steagul Roșu" — Bacău, nr. 3660, 1964, 2,

31. STANCIU, ILIE, *Lectura tineretului — o problemă actuală*, „Călăuza bibl.", 17, nr. 9. 1964, 521—525.

32. STANCIU, ILIE, *Semnificație și sens în literatura pentru preadolescenți*, „Rev. pedag.", 13, nr. 9, 1964, 101—110.

33. SPĂTARU, OCTAV, *Volumul și calitatea cunoștințelor*, „Gaz. înv." 16, nr. 760, 1964, 4.

RECENZII

34. DAN-SPÎNOIU, GETA, STANCIU, ILIE, *Copii și tineri cititori*, București, 1963, Editat de C.S.C.A., Consiliul Așezămintelor Culturale, 128 p., „Călăuza bibl.", 17, nr. 1, 1964, 60—61.

35. GOLOPENȚIA, ȘTEFANIA, POPESCU, ION, *Lectura elevilor. Constatări, opinii, sugestii*, București, 1963, E.D.P., 132, „Rev. pedag." 13, nr. 5, 1964, 116—120.

36. OCTAVIAN, B., POPESCU, ION, *Lectura elevilor. Constatări, opinii, sugestii*, București 1963, E.D.P., 132 p., „Gaz. înv.", 15, nr. 745, 1964, 8.

1965

1. ANGHELESCU, MIRCEA, *Olimpiadele școlare la literatura română*, „Gaz. înv.", 17, nr. 811, 1965, 7.

2. BĂDICĂ, ION, *Lectura copiilor*, „În ajutorul instructorului de pionieri", nr. 9, 1965, 1—8.

3. BOJIN, AL., *Studiul clasicilor*, „Gaz. înv.," 17, nr. 821, 1965, 4.

4. BURACU, MIHAI, *Omagiu*, „Gaz. înv.", 17, nr. 804, 1965, 3.

5. COLȚAN, ANA, *Nu numai o cuprindere orizontală*, „Gaz. înv.", 17, nr. 801, 1965,4. 5.

6. COSMOVICI, A., LOGOFĂTU, C. *Însemnătatea atitudinii adoptate în procesul înțelegerii metaforei*, „Rev. pedag.", 13, nr. 2, 1965, 39—50.

7. DRAGOTOIU, I., *Aspecte ale îmbogățirii vocabularului, și exprimării elevilor prin predarea lecturii literare*. În: *Probleme de metodica predării disciplinelor umaniste*, Cluj, 1965, f.e., 153—175.

8. EFTIMIU, VICTOR, *Pledoarie pentru lectură*. „Scînteia tin.", 21, nr. 4884,1965, 2.

9. FÎNARU, DUMITRU. GRIGORIU, IOAN, LEFTER, MARILENA, *Mijloacele tehnice audio-vizuale și folosirea lor în predarea citirii și lecturii literare în școala generală de 8 ani*. „Rev. pedag.," 13, nr. 15, 1965, 43—52.

10. GOIA, VISTIAN, *Forme de muncă independentă aplicate în lecțiile de istoria literaturii*. În: *Probleme de metodica predării disciplinelor umaniste*, Cluj, 1965, f.e., 128—152.

11. GOIA, VISTIAN, *Procedee de muncă independentă folosite la lecțiile de istoria literaturii*, „Rev. pedag.", 14, nr. 9, 1965, 67—78.

12. HANDOCA, MIRCEA, *Fierbinte dragoste de țară*, „Gaz. înv.", 17, nr. 804, 1965, 3.

13. LĂSCUȘ, V., *Aspecte ale educației estetice în cadrul lecției*, În: *Probleme de metodica predării disciplinelor umaniste*, Cluj, 1965, f.e., 246—264.

14. MANCAȘ, FELICIA, *Recapitulare la literatură*, „Gaz. înv.", 17, nr. 799, 1965, 4.

15. MANOLIU, VALERIA, *Soluții eficiente*, „Gaz. înv.,", 17, nr. 786, 1965, 5.

16. MĂRCULESCU, CAMELIA, *În atenție — clasa a VIII-a*, „Drapelul roșu" (Timișoara), 22, nr. 6338, 1965, 2.

17. *Olimpiadele*, „Gaz. înv." 17, nr. 787, 1965, 1.

18. PETRESCU, SILVIA, *Pătrunderea unor mari valori*, „Gaz. înv.," 17, nr. 804, 1965, 3.

19. POPESCU, ION, *La cercul literar*, „Gaz. înv.", 17, nr. 786, 1965, 4.

20. REGMAN, ZORINA, *Indicațiile bibliografice*, „Gaz. înv.", 17, nr. 817, 1965, 4.

21. ROȘCA, MARIA, *Contribuția textelor literare la formarea concepției științifice despre lume la elevi*, „Rev. pedag.", 14, nr. 3, 1965, 88—93.

22. TUTOVEANU, ALEXANDRINA, *Pe marginea unui concurs*, „Gaz. înv.", 17, nr. 799, 1965, 5.

23. VETIȘANU, V., GRÜNBERG, L., PASCADI, I., *Educația estetică prin artă și literatură*, „Crișana", 20, nr. 254, 1965, 2.

RECENZII

24. HANDOCA, MIRCEA, DOGARU, VLADIMIR, CHIOSA, CLARA-GEORGETA, *Metodica predării limbii și literaturii române*, București, 1964, E.D.P., 254 p. (M.I. Universitatea din București. Facultatea de limbă și literatură română), „Gaz. înv." 17, nr. 817, 1965, 6.

25. IANCU, VICTOR, *Cultivarea limbii*. Culegere de articole. Responsabil conf. univ. Gh. Bulgăr, București, 1964, E.D.P., 156 p. (Societatea de științe istorice și filologice din R.P.R.) L.R., 14, nr. 1, 1965, 181—182.

1966

1. ALECU, V., *Modalități de cultivare a dragostei pentru literatură*, „Gaz. înv.", 18, nr. 837 1966, 2.

2. CIOBANU, RADU, *Criteriile analizei literare*, „Gaz. înv.", 18, nr. 837, 1966, 2.

3. *Clasic și modern în predare, Prof. univ. Șerban Cioculescu despre literatura română*, „Gaz. înv.", 18, nr. 839, 1966, 1, 4.

4. COLȚAN, ANA, *Lecția de literatură*. „Scînteia", 35, nr. 7008, 1966, 4.

5. ISPAS, TRAIAN, *Preadolescența și selectarea lecturii*, „Gaz. înv.", 18, nr. 858, 1966, 4.

6. NEȘTIAN, VALERIU, C., *Educarea patriotică a elevilor prin lecțiile de literatură*, „Gaz. înv." 18, nr. 834, 1966, 3.

7. NEȘTIAN, VALERIU, C., *Studiul literaturii în perspectiva ideii de specific național*, „Gaz. înv.", 18, nr. 862, 1966, 2.

8. NICOLESCU, G. C., *Bucuriile și îndatoririle cititorului de literatură*, „Scînteia", 35, nr. 7069, 1966, 1, 4.

9. PĂUN, STELIAN, *Consecința formalismului la ora de literatură*, „Scînteia", 36, nr. 7186, 1966, 4.

10. PETRESCU, LEONID, *Literatura științifico-fantastică și școala*, „Gaz. înv.", 18, nr. 864, 1966, 3.

11. REGMAN, ZORINA, *Compunerile în clasele mari*, „Gaz. înv.", 18, nr. 835, 1966, 2.

12. STOICESCU, ION, *Locul literaturii în lectura copiilor*, „Rev. bibl.", 19, nr. 4, 1966, 236—240.

13. TEODORESCU, VASILE, *Locul manualului în economia lecției*, „Contemporanul", nr. 40, 1966, 9.

14. TEODORESCU, VASILE, *Privire de ansamblu, dar și prim-planuri*, „Gaz. înv.", 18, nr. 850, 1966, 2.

1967

1. BĂLAN, ION DODU, *Lecția de literatură*, „Gaz. lit.", 14, nr. 9, 1967, 1, 7.

2. BELDESCU, G., *Formație și informație în studiul literaturii* „Gaz. înv.", 19, nr. 904, 1967, 1, 3.

3. BELICCIU, HORTENZIA, *La concursurile școlare: calitate și iar calitate*, „Crișana", 22, nr. 57, 1967, 3.

4. BOJIN, AL., *Esențialul recapitulării*, „Gaz. înv.", 19, nr. 889, 1967, 2.

5. BULGAR, GH., *Analiza textului literar*, În: *Probleme de gramatică și stilistică în școala generală și liceu*. Coordonator G. Beldescu, București, 1967, E.D.P., 136 p. (Societatea de științe istorice și filologice din R.S.R.).

6. CARONI, CECILIA, *Metodica predării limbii și literaturii române pentru clasele I—VIII și un capitol pentru clasele IX—XI.* (XII), București, 1967, E.D.P., 228 p. (M. I. Universitatea București).

7. CERGHIT, I. ș.a.: *Date experimentale privind eficiența mijloacelor moderne audiovizuale*, „Rev. pedag.", 16, nr. 3, 1967, 45—54.

8. CHELARU, GABRIEL, *Cercurile și cenaclurile literare ale elevilor*, „Tînărul leninist", nr. 10, 1967, 92—96.

9. CIUREA, IOAN, *Cercul literar în școala generală*, „Drum nou" — Brașov, 24, nr. 6848, 1967, 2.

10 *Corelația între cunoștințele de literatură română și cele de literatură universală*, „Gaz. înv.", 19, nr. 914, 1967, 2.

11. DARIE, ALEXANDRINA, *Folosirea mijloacelor tehnice audiovizuale în predarea literaturii*, În: *Limbă și literatură*, vol. 13, București, 1967, Societatea de științe istorice și filologice, 173—185.

12. DIMITRIU, EMILIAN, CREȚU, VIRGINIA, *Rolul mesajului audio al magnetofonului în asimilarea unor noțiuni de teorie literară*, „Rev. pedag.", 16, nr. 12, 1967, 59—72.

13. DOGARU, VLADIMIR, *La lecțiile de literatură universală*, „Gaz. înv.", 19, nr. 919, 1967, 3.

14. DUMITRESCU, ANGELA, *Inepuizabile izvoare*, „Gaz. înv.", 19, nr. 885, 1967, 1.

15. *Educația patriotică și moral-cetățenească în obiectivul cadrelor didactice*, „Drum nou" — Brașov, 24, nr. 6938, 1967, 2.

16. *Elevii și domeniile literaturii universale. Convorbire cu prof. univ. Al. Dima*, „Gaz. înv.", 19, nr. 891, 1967, 3.

17. FLOREA, MIHAI, *Viața literară a școlii*, „Scînteia", 36, nr. 7291, 1967, 4.

18. GAVRILESCU, MAGDA, *Lectura elevilor pînă la 14 ani*, „Rev. bibliotecilor", 20, nr. 8, 1967, 474—477.

19. GHEORGHE FĂNICĂ, *Clasicii în manuale*, „Contemporanul", nr. 15, 1967, 9.

20. HORIA, LUCIANA, *Din activitatea unui cerc literar*, „Rev. înv. prof. tehn.", nr. 2 1967, 44—46.

21. *Între nota din catalog și cunoștințele elevului — un raport cît mai just*, „Flamura Prahovei", 22, nr. 4717, 1967, 2.

22. MILICESCU, EMILIA ST., *Profesorul de literatură*, „Astra", 2, nr. 6, 1967, 18.

23. MUNTEANU, G., GOIA, V, STAN, R., *Contribuții la metodica utilizării mijloacelor tehnice vizuale*, „Rev. pedag.", 16, nr. 3, 1967, 35—44.

24. MUNTEANU, ROMUL, *Literatura universală în școlile noastre*, „Gaz. înv.", 19, nr. 913, 1967, 1, 3,

25. NEȘTIAN, VALERIU, C., *Educația estetică prin lecțiile de lectură literară*, „Rev. pedag.", 16, nr. 4, 1967, 76—83.

26. OPRIȘ, TUDOR, *Cum sînt cultivate tinerele talente*, „Gaz. înv.", 19, nr. 917, 1967, 1 4.

27. PARFENIE, VASILE, *Secretul măiestriei: captarea interesului*, „Gaz. înv.", 19, nr. 887 1967, 3.

28. PETRIDE, TIMOTEI, *Desăvîrșirea întregii munci anterioare*, „Gaz. înv.", 19, nr. 890, 1967, 2.

29. PÎRVULESCU, RODICA. *Educarea patriotică a elevilor*, „Rev. înv. prof. tehn.", nr. 5, 1967, 43—45.

30. POTRA, FLORIAN, *Fondul primordial*, „Colocvii", 2, nr. 3, 1967, 5.

31. RENER, MARIA, *Activități extrașcolare în sprijinul predării limbii române*, „Rev. înv. prof. tehn.", nr. 1, 1967, 50—54.

32. SERBAN, MELINTE ȘT. *Analiza literară și momentele ei*, „Gaz. înv.", 19, nr. 915, .1967, 2.

33. TÎRLA, MARIA, *Tratare completă, sintetică a cunoștințelor de limbă și literatură română*, „Crișana", 22, nr. 109, 1967, 2.

34. TOHĂNEANU, G. I., *Predarea cunoștințelor de stilistică în învățămîntul de cultură generală*. În: *Probleme de gramatică și stilistică în școala generală și liceu*. Coordonator G. Beldescu, București, 1967, E.D.P., 136 p. (Societatea de științe istorice și filologice din R.S.R.).

35. VALERIU, N. *Sensul recapitulării la lectura literară*, „Gaz. înv.," 19, nr. 895, 1967, 2.

36. IONESCU-MICIORA M. EL., *Probleme ale lecției de comunicare la istoria literaturii române*. În: *Învățămîntul seral*. Probleme instructiv-educative. Sub redacția prof. univ. Anatolie Chircev, București, E.D.P., 1967, p. 21—58.

UN CĂRTURAR BIHOREAN DIN SECOLUL AL XVII-LEA: POPA PĂTRU DIN TINĂUD

ATANASIE POPA

Satul Tinăud, aparţinător comunei Aleşd, pe valea Crişului Repede, este vechi. Este amintit în conscripţia din 1466 ca sat fruntaş, cu populaţie românească. Este firesc ca românii de aici să fi avut şi organizare bisericească, cu preot şi biserică, mai ales că şi actuala biserică, de zid, din 1565, este cea mai veche din aceste părţi. Se ştia [1] că a fost restaurată prin 1618—1620 de către Gavrilă Movilă, voievod moldovean, iar prin 1673—1684 de către Constantin Basarab-Cîrnu.

Pe lîngă această biserică au fost şi preoţi în tot timpul, dintre care este atestat şi popa, mai tîrziu protopopul Pătru, despre care, de altfel, ni s-au păstrat puţine date privind viaţa lui. A funcţionat nu numai în Bihor, ci şi în Sălaj, la Crişteleс şi Cosniciu-Şimleu, pe unde copiază cărţi de slujbă. El petrece în Crişteleс prin 1686. După doi ani, în 1688, este tot prin părţile Sălajului, la Cosniciu, apoi la Tinăud, unde rămîne definitiv. El notează peste tot că este din Tinăud, dar îşi scrie cărţile şi prin alte părţi.

Nu avem date şi despre alte peregrinări ale lui, dar şi din cele ce se cunosc putem conchide că a fost chemat de către preoţii din Sălaj să le scrie cărţi, el nemenţionînd că ar fi slujitor al altarului în aceste părţi, mai ales că în 1688 termină *Ceaslovul* început la Crişteleс în 1685. *Molitvenicul* îl scrie probabil tot în Tinăud, în 1688. Pe baza manuscriselor, îl putem urmări pe popa Pătru din Tinăud copiind manuscrise între anii 1673 şi 1695, într-o epocă foarte bogată în manuscrise copiate în Ţara Crişului (Bihorului). În ce priveşte originea lui, se crede că ar fi bihorean. Alţii, în primul rînd Mangra, apoi Lupşa, cred că ar fi moldovean, pentru că folosea cuvîntul „comănacul" (camilafcă), cuvînt neutilizat în Bihor, precum şi din împrejurarea că, la ectenii, nu pomeneşte numai pe „craiul", ci şi pe „domnii noştri" sau numai pe cei din urmă. Argumentele sînt plauzibile, întrucît după 1650 vin din Moldova mulţi cărturari, mai ales preoţi, călugări, să ajute bihorenilor, sălăjenilor, sătmărenilor şi moroşenilor (maramureşenilor) în rezistenţa şi lupta lor faţă de propaganda calvină, destul de intensă în această epocă.

Cărţile de slujbă ale popii Pătru sînt ortodoxe vechi (nu ortodoxe noi — calvine), cu toate că o oarecare influenţă calvină indirectă, provenită şi din copierea manuscriselor — mai ales la botez şi la cazanii la morţi —, se observă. Nici ei nu vor fi ştiind deosebirile dogmatice din rituale, ca să poată elimina ceea ce n-ar fi după ortodoxia veritabilă. El stă în această acţiune alături de alţi copişti moldoveni — 13 la număr — şi în special de Sturze, de la care cunoaştem 31 de manuscrise din perioada anilor 1695—1730 [2].

Un alt confrate al său a fost şi popa Ursu din Cotiglet-Beiuş, care între anii 1660 şi 1690 copiază cazanii şi molitvenice, acestea însă cu vădite influenţe calvine. Aceşti doi „popi"

[1] Şt. Meteş, *Istoria bisericească a românilor din Transilvania*, Sibiu, 1935, p. 349.
[2] At. Popa, *Copişti moldoveni în Transilvania*, Cluj, 1966.

s-au cunoscut probabil, dovadă nota lui Ursu pe un manuscris de-al lui Pătru „scris-am eu popa Ursu". Manuscrisele popii Pătru se pot distinge uşor faţă de ale altora, avînd o grafie personală — ca şi a celuilalt, Ursu —, de altfel clară, citeaţă şi caracteristică.

Din bogata lui activitate ne sînt accesibile numai patru manuscrise. Lista celor care urmează este întocmită după informaţiile lui V. Mangra [3], Gh. Ciuhandu [4], N. Firu [5], St. Lupşa [6], Fl. Lăzureanu [7], V. Pripor [8] şi T. Roşu [9], unele repetîndu-se de la unul la altul. Le trecem după vechimea şi autenticitatea lor.

1. *Slujba maslului*, din 1673. Se afirmă că ar fi copiat după un manuscris din secolul al XVI-lea (Lupşa, p. 25). La urmă însemnarea: „Cu voia lui dumnezeu scris-am eu popa Pătru din Tinăud acest maslu lui popa Marcu din Săcădat. Anii domnului 1673 nov. 1. Vă săbot săvrăşis isprăvit într-o simbătă". Nu se ştie de soarta manuscrisului.

2. *Slujba sfinţirii bisericii — Tîrnosania*. 1674. (Mangra, p. 17.) Ar fi cel mai vechi text care să cuprindă ritualul sfinţirii unei biserici. Este ritualul pentru episcop; alţi demnitari pot face numai binecuvîntare. Nu se ştie de soarta manuscrisului.

3. *Molitvenic*. 1674. Lipsă rînduiala de la botez şi înmormîntare. La urmă însemnarea: „Văleat ot rojd. Hva 1674 mţsa 20 din vă pătoc săvrăşi [adică: Anul de la naşterea lui Hs. 1674 luna? 20 de zile, în zi de vineri s-a terminat] prin popa Pătru din Tinăud. Amin".

Mai cuprinde *Învăţătura pentru viaţa şi chinul s. Precupie în 8 zile luna lui cuptor* (iulie), text pe care-l găsim şi în *Cazania* popii Ursu. Mai cuprinde încă trei texte cu cuprins „bogomilic" şi *Epistolia* copiată în 1678 de pop(a) Florea din Dobrociunești (Mangra, p. 17).

4. *Învăţătura despre munca celor şapte Macavei*. 1675. (Lupşa, p. 25). Are nota: „Sii pis. popa Pătru ot sela Tinod vlto ot rojd. Hv. 1675 iunie 30 din săvărş", apoi: „Scris-am eu popa Pătru din Tinăud cu mila milostivului dmnzău această poveste de la Macavei în lăsatul postului Precestii întîia zi a lunei august". După cum se vede, nu este concordanţă, privind luna, între cele două note. Nu le-a făcut în aceeaşi zi. Nepotriveala nu este o noutate la copişti.

5. *Iertăciuni la morţi*. 1678. Manuscrisul ar fi în biblioteca Episcopiei ortodoxe române din Arad (Lupşa).

6. *Liturghii*. 1679. Menţionat de Ciuhandu şi apoi de Lupşa. Cu toate că în alte manuscrise ale copistului ecteniile sînt după versiune coresiană — tot din liturghier —, în acest manuscris ecteniile au la bază altă versiune; numai unele texte sînt identice cu cele corespunzătoare din Coresi, ca, de exemplu: *Cîntare de biruire, cîntînd, strigînd şi grăind*. Liturghia nu este nici după Dosoftei. Ar putea să fie o traducere personală sau o copie după alte texte mai vechi. La urmă nota: „ot rojd. Hvo 1679 mţsa april 9 pis pop. Petru ot Tinăud".

7. *Cazanii*. 1682. După o cazanie rusească. Este în studiu la Institutul de lingvistică din Cluj. A fost prezentată de prof. Gh. Giuglea în „Dacoromania" I, p. 356—359. Manuscrisul a fost găsit în Ortileag-Aleşd, unde a mai fost găsit încă un exemplar din *Psaltirea* lui Coresi din 1570. Volum mare, de peste 600 de file, cuprinde, pe lîngă cazaniile duminicale, texte de apostoli pentru duminicile de peste an. Regret că nu mi-a fost accesibilă această cazanie pentru studiu şi comparaţie cu alte cazanii sau cu a lui Petru Movilă din 1637.

Cîteva însemnări: a) Cartea a fost în mîna diacului Blag Petru din Chistag-Aleşd, care „a petrecut-o din doscă în doscă pentru rîndu învăţăturii să o ştie spune bine cinstitului norod, să nu-i fie ruşine". Cartea se vede că a fost legată în table de scîndură groasă şi îmbrăcată în piele.

b) f. 557: „Scris-am această sfîntă evanghelie de învăţătură eu mai micul sluga lui Hristos popa Pătru, lăcuitoriu în Chinăud".

c) f. 574. „Cu mila milostivului Dzău scris-am eu protopopul popa Pătru, lăcuitoriu în sat în Chinăud, aceasta sfîntă evanghelie de învăţătură den toate dumenecile preste an şi această carte iaste tipărită din ţara rusească şi iaste izvodită şi întoarsă pre limbă rumânească

---

[3] V. Mangra, *Cercetări literare-istorice*, Bucureşti, 1895,

[4] Gh. Ciuhandu, *Vechi urme de cultură românească în Bihor*, în „Cele trei Crişuri", nr. 11, Oradea, 1921. idem, *Dieci şi manuscrise vechi din Bihor*, în „Tribuna" nr. 46—52, Oradea, 1919.

[5] N. Firu, *Urme vechi de cultură românească în Bihor*, Oradea, 1921.

[6] St. Lupşa, *Istoria bisericească a românilor bihoreni*, Oradea, 1935.

[7] Fl. Lăzureanu, *Bihorul, vechi centru de cultură*, în „Legea românească", nr. 11—12, Oradea, 1946

[8] V. Pripor, *Dieci şi preoţi din trecutul românilor bihoreni*, în „Familia", nr. 7, Oradea 1926.

[9] Titus Roşu, *Însemnări bihorene*, Beiuş, 1941.

de un popă rusesc; şi multe cuvinte am trecut. Şi ce veţi afla smintit, tocmiţi... Început-am scrisoarea din luna maiu din 8 zile într-o luni şi am gătat pînă aicia cu scrisoarea, în luna lui răpciune (septembrie) în 4 zile într-o luni. În 17 săptămîni am scris această sfîntă evanghelie ce să zice păucenie... Anii dela Hs 1682 sfrăşit-am pînă aicia cu scrisoarea în luna lui octombrie în 6 zile, într-o vineri. Eu popa Pătru... Amin". Această „păucenie" rusească ar putea fi *Cazania de la Kiew* a lui Petru Movilă, din 1637, care a circulat şi prin aceste părţi, iar acest popă rusesc ar fi un muncăcian, fiindcă pînă prin 1730 avem copişti „dascăli" muncăceni care au copiat cărţi de slujbă pentru sătmăreni, bihoreni şi maramureşeni. Ei îşi ziceau „ruşi".

8. *Slujba sfinţirii apei la Bobotează.* 1684. (Lupşa, p. 25).

Această slujbă este una dintre cele mai vechi care s-au făcut în limba română, de aceea o şi găsim în manuscrisele vechi. La sfîrşitul sfeştaniei notează: „Cu mila milostivului dzău eu popa Pătru am scris această sntă carte. Scris-am în acestă carte multe lucruri de treabă, anii de la zidirea lumii 7192 iară de la naşterea lui Hs anii dmnului 1684. Sfîrşit-am pînă aici cu scrisoarea în luna lui martie în 29 de zile, joi. pis. popa Pătru milost. bojiu. Amin".

Se pare că această slujbă încheie un manuscris miscelaneu descris de Mangra şi reluat de Ciuhandu.

9. *Ceaslov-Octoih.* 1685. Şi aici se intitulează atît popa, cît şi protopopul Pătru. Termină lucrarea în 1685 făurar 10 marţi. Este manuscrisul nr. 714 din Biblioteca Academiei Republicii Socialiste Romînia (Strempel, p. 178).

10. *Ceaslov-Octoih.* 1686 şi 1688. Acest manuscris a fost scris în satele Crişteleс şi Cosniciu. Se găseşte în Biblioteca centrală universitară din Cluj, nr. 4 324, şi provine de pe la Zălau. Textele sînt vechi. Psalmii după *Psaltirea* din 1651, iar evangheliile după *Testamentul Nou* din 1648.

11. *Molitvenic.* 1688. Este incomplet. Nu cuprinde rînduiala ispovedaniei şi a cumineсăturii, precum nici molitvele mărunte cerute de credincioşi. Maslul a fost copiat separat, împreună cu cîteva slujbe mai mici, în volumele de sub n-rele 1—2.

Se constată şi aici, ca şi în celelalte manuscrise ale popii Pătru, influenţa coresiană. În loc de „cu pace Domnului să ne rugăm" foloseşte „lumea Domnului să ne rugăm", precum şi alte ectenii, tot coresiene. Manuscrisul se află în Biblioteca centrală universitară din Cluj, cota 4 325, şi provine tot din jurul Zălaului.

12. *Molitvenic.* 1688. Pe f. 288 v are următoarea însemnare: „Eu popa Pătru am scris aicia cînd au fost anii de la Hs 1688 mai marţi". Se găseşte în Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România, cota 4 216 (Strempel, p. 179).

13. *Apostol.* 1692. Menţionat de T. Roşu.

14. *Molitvenic.* 1695. Menţionat de St. Lupşa, p. 26.

15. *Cazanii la morţi.* Manuscris găsit în Valea Mare de Codru-Oradea. Menţionat de Lupşa, p. 26.

Ultimele trei manuscrise pot fi puse la îndoială, neştiind unde pot fi găsite.

Căutăm, în cele ce urmează, să ne prezentăm cu două din manuscrisele popii Pătru aflate în Biblioteca centrală universitară din Cluj.

I. *Ceaslov-octoih* din 1686 şi 1688. (Manuscrisul nr. 4 324, Biblioteca centrală universitară din Cluj.) Are 362 de foi, cu numerotare veche şi nouă a filelor. Lipsesc primele 30 de file. La urmă, de altă mînă, s-a copiat *Paraclisul,* care nici el nu e terminat şi care are numerotare nouă. La numerotare s-a omis f. 216. Scrisul clar, aerisit, cu grafie personală, cu o uşoară înclinare spre stînga. Nu imită fidel tiparul. Scrisul liber, nu de text, ci de notiţă, este culcat spre dreapta, scris mărunt, clar, stilizat, scris de cărturar.

Manuscrisul este o compunere caracteristică celor din secolul al XVII-lea. Cuprinde rînduiala completă a „celor şapte laude", necesară atît diacului, cît şi preotului, cînd şi ecteniile de la vecernie şi utrenie. Ecteniile care s-au păstrat sînt şi în versiune coresiană, dovadă că în Bihor au circulat cărţile coresiene. Aici s-a găsit *Psaltirea* din 1570 de către Mangra şi Giuglea, *Cazania* din 1582, *Liturghia* din 1570, precum şi copia *Tîlcului* cu *Molitvenicul* din 1564, făcută pe la 1650 de diacul Ioan din Pocioveliste-Beiuş [10]. Manuscrisul a fost copiat în 1686 prima parte, iar în 1688 a doua parte. Manuscrise în această compunere s-au mai

[10] Vl. Drimba, *O copie din secolul al XVI-lea a Tîlcului lui Coresi,* în „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor" IV, Bucureşti, 1956.

copiat: în 1695 de către Vasile Sturze [11] moldoveanul; tot prin 1695 de diacul Avram din Suștiu-Vașcău [12]; în 1679 Dumitru din Boian-Zălau, ultimii doi numai *Octoihul*. Biblioteca județeană din Oradea încă are un *Octoih* vechi.

Din bogăția de cuvinte și forme vechi, vedem lupta copistului între limba de acasă și cea din cărți. Aici nu avem texte traduse din ungurește, fiindcă în ritualul calvin, în afară de psalmi, nu sînt rugăciuni de felul acestora; prin urmare, cuvintele de origine maghiară și topica maghiară se datoresc culturii timpului, care pe vremea calvinilor se făcea în școli ungurești și, unde se putea, și în tinda bisericuțelor românești. Identitatea unor texte cu cele din *Fragmentul Drăganu* [13], de pe la 1640, este o dovadă că circulau aceste versiuni vechi. Transcriem și însemnările lui popa Pătru din acest manuscris. Pe f. 142v, la sfîrșitul ceasului întîi: „Eu popa Pătru din Crișul repede din sat din Chinăud am scris această carte pînă acicea cînd am locuit în Criștelec. Anii de la nașterea dmnuli nostru Is. Hs. 1686. Sfîrșiiu în priiriu-aprilie-în 22 de zile". Pe f. 194 jos: „Scris-am eu popa Ursu" (însemnarea lui Ursu). Pe f. 388, la sfîrșitul manuscrisului: „Scris-am eu popa Pătru din Cosnici anii de la Hs 1688 în marți-martie-în 10 zile, sîmbătă".

Ilustrația este modestă. Sînt două motive vechi: unul, împletitură simplă cu steluțe în colțuri, ca în cărțile venețiene de pe la 1529—1538, iar altul, tot împletitură, la bază motiv din manuscrisele vechi ale noastre, frecvent în secolele XVII-XVIII. Titlurile sînt făcute din majuscule bogat împodobite, unele cu aripioare, tot motive venețiene, dar luate din tradiția grafică a manuscriselor noastre vechi; desenul este decorativ, sigur, cu gust, ceea ce dovedește un simț al frumosului, al unui cărturar care a știut mînui și pana, și, poate, și penelul. Valoarea manuscrisului constă în faptul că păstrează forme de limbă vechi; aceste versiuni de *Ceaslov* și *Octoih* au contribuit la fixarea limbii românești în părțile Bihorului și Sălajului în secolul al XVII-lea, cînd propaganda calvină era încă puternică, față de care ei au opus rezistență, în special la înnoirile impuse în unele ritualuri.

Cuprinsul manuscrisului este următorul: Din *Ceaslov*: 1 f. 31—46 Pavecernița cea mică. 2 46 v Începătura Polonoștinței de toate zilele. 3 70—84v Începătura Polonoștinței de sîmbătă. 4 85—132 Începenia slujbei la utărnie. 5 132—142v Începătura la ceas întâi. 6 143—151ve Începătura la al trile ceas. 7 151v—162. Începătura la al șaselea ceas. 8 162—176. Începenia Obedniței. 9 177—187. Începătura la al noule ceas. 10 187—197v Tropare, bogorodnice și condace. Din *Octoih*: f. 198—342. Cele opt glasuri. 11—18, 19 f. 342—383. Cele 11 evanghelii ale Învierii. 20 383v—384. La rîul Vavilonului, psalm versificat. 21 (num. ult.) 354v—362v Paraclisul. Lipsă mai multe foi și de la sfîrșit.

II. *Molitvenic*. Manuscrisul 4 325, Biblioteca centrală universitară din Cluj. Provenit tot din părțile Sălajului, copiat tot de popa Pătru din Tinăud, în Tinăud, în 1688. Are 188 de file scrise și două albe puse la compactare. Format cvart, scris caracteristic, ordonat, imitație mai apropiată de tipar, puțin înclinat spre stînga, indicațiile tipiconale și inițialele cu roșu. La urmă este un adaos, scris de altă mînă, scris mai drept, vertical, cu tendință de uncială. Volumul a fost compactat înainte de a fi scris, după cum notează pe marginea filei 67v. Hîrtia groasă, pe unele locuri text german cursiv, de mînă, care are anii 1685 și 1686 indicînd unele socoteli. Pentru acest motiv, molitvenicul nu cuprinde toate rînduielile. Lipsesc slujbele pentru maslu, pentru ispovedanie și cuminecătură și, ce este mai important, „slujbele de multe trebi", care ar ocupa o bună parte a molitvenicului.

Textele sînt cu mult mai vechi. Pentru ectenii a fost luată versiunea coresiană „lumea domnului să ne rugăm" în loc de „cu pace domnului să ne rugăm", după cum a tălmăcit cuvîntul slavonesc „mir" care are înțeles și de „pace", și de „lume", după cum este scris. Și celelalte ectenii comune cu cele de la liturghie sînt tot în versiune coresiană. Sînt texte la botez și la prohod (înmormîntare), care sînt de același cuprins și cu mari apropieri — aproape identități — în versiune cu *Molitvenicul* lui popa Ioan din Vinț, tipărit în Bălgrad la 1689. Popa Ioan spune că „a luat" (tradus) din slavonește, dar, cum apropierile sînt atît de mari, el s-a servit de manuscrise mai vechi, care erau în circulație, ca de exemplu al lui Ilie din „Țara Crișurilor", din 1675. Psalmii sînt după *Psaltirea* din Bălgrad, din 1651, iar textele din *Apostol*

---

[11] A t. P o p a, *Un cărturar bihorean din secolul al XVII-lea: Vasile Sturze moldoveanul*, în „Mitropolia Moldovei și Sucevei" nr. 1—2, 1966, Iași.

[12] Manuscrisul Sala, diacul Avram din Suștiu, Octoih, 1690.

[13] N. D r ă g a n u, *Un fragment din cel mai vechi Molitvenic românesc*, în „Dacoromania", II, Cluj, 192

şi *Evanghelie* sînt după *Testamentul Nou*, tot de laBălgrad, din 1648, care împreună cu *Molitvenicul* din 1689 şi *Cazania* luî Varlaam au fost foarte răspîndite mai ales în Bihor. Şi azi le găsim în multe biserici, biblioteci şi la particulari.

Popa Pătru, mai tîrziu şi protopop, nu s-a lăsat prea mult sub influenţa calvină. Dintre textele pe care le cunoaştem, urme calvineşti sînt numai la botez, unde tot nănaşul îşi botează finul, dar lipsesc dojenile, învăţăturile care sînt în ritualele calvine şi în cele cu influenţă calvină (Coresi, Ursu).

Textele din ritualul prohodului, provodnicului, sînt foarte apropiate cu cele din *Fragmentul Drăganu*, care cuprinde cele mai vechi texte cunoscute din acest ritual. Astfel, şi copistul nostru a avut la îndemînă un izvod care a fost şi mai apropiat de *Fragmentul Drăganu*, copiat mult mai înainte de 1650. Cartea are şi podoabe. În afară de iniţiale, dintre care unele mai mari şi cu înfloriturî cu aripi, model veneţian, are şi un frontispiciu pus pe f. 68, model pe care-l găsim în manuscrisele de la secolul al XVI-lea încoace; a trecut şi în tipăriturile vechi, model de împletitură în roşu cu negru.

Însemnări are puţine. Iată-le: f. 67: „Cu mila lui dmnzău eu popa Pătru din Crişul Repede din sat din Chinăud am scris această carte cînd au fost anii din zidirea lumii 7196 de la naşterea lui Hs 1688, crugul soarelui au fost în 28, crugul lunii în 14; letera *psi* şi am gătat pănă aicea cu scrisoarea în luna lui marţi (martie) în 28 de zile, miercuri". Iar pe margine: „această carte o am scrisă legată". Pe f. 178 este însemnarea: „Cu mila lui dmnzău eu popa Pătru am scris această carte şi am gătat cu scrisoarea cînd au fost anii de la Hs 1688 în luna lui Marţi în 28, întru o miercuri".

Cuprinsul *Molitvenicului* este următorul: 1 Rînduiala botezului f. 1—5. 2 Molitva cînd va pune numele pruncului f. 5. 3 Molitva de sfinţirea apei f.7. 4 Molitva muerii de 40 zile f.9. 5 Molitva despre muerea care naşte pruncul mort f.16. 6 Cin despre botezul creştinesc f.21. 7 Canon la eşitul sufletului f.68. 8 Cin la provodnic f. 84. 9 Slujba la pomana morţilor f. 162. 10 Ertăciuni la omul mort f. 170. 11 Prohodul pruncesc f. 179.

UN DIAC DIN SECOLUL AL XVII-lea: ENACHE GRĂMĂTICUL, CĂMĂRAȘ DE OCNĂ, TATĂL VITREG AL CRONICARULUI ION NECULCE

DUMITRU VELCIU

1. Este cunoscut faptul că, în legătură cu persoana tatălui cronicarului Ion Neculce, a dăinuit în istoriografia noastră literară o îndelungată confuzie, timp de mulți ani înglobîndu-se sub numele de Enache Neculce două persoane diferite: Neculce vistierul, tatăl bun al cronicarului, și Enache grămăticul, tatăl vitreg. Am prezentat în altă parte [1] sursa acestei confuzii, efectele ei în biografia cronicarului și încercarea de restabilire a adevărului, din 1925, a profesorului ieșean Mihai Costăchescu [2], rămasă, din păcate, fără urmări pînă la deplina clarificare, adusă abia în 1957, de istoricul C. A. Stoide [3]. Dacă în articolul nostru de atunci, interpretînd documentele cunoscute în contextul epocii și făcînd noi legături între ele, am spus cam tot ceea ce se putea spune despre Neculce vistierul, considerăm că, în legătură cu Enache grămăticul și cu ceea ce a adus el nou în mediul familiei lui Neculce, se cunoaște încă destul de puțin.

Dintr-o scrisoare din 1728 a fiicei sale Sanda se știe că avea oarecare pregătire, cunoștea limba greacă — ceea ce poate constitui un indiciu în privința originii — și era posesor și cititor de cărți grecești: „Și au fost cîteva cărți grecești ale tătîne—mieu, fiind tată-mieu om spudeos (= învățat), precum îl știe toți"... [4]. Din aceeași scrisoare cunoaștem că fusese proprietar al unei mori la Slobozia-Munteni, lîngă Tîrgu-Frumos, al unui loc de casă în Iași, al unor livezi la Socola, la Roman și „într-alte părți", iar din cîteva acte de după căsătoria cu Catrina Neculce, văduva lui Neculce vistierul, mama cronicarului (căsătorie care a avut loc înainte de 15 iunie 1679), aflăm de judecățile lui cu fostul hatman Grigore Hăbășescul pentru șesul Rîtul, lîngă Prigoreni, la 15 iunie 1679 [5], și pentru o bucată de loc lîngă Tîrgu-Frumos, la 20 noiembrie 1679 [6]. Dacă mai adăugăm cumpărăturile lui din Cîrsteşti, la 23 iunie 1680 [7], și de la Soci, la 22 mai 1685 [8], precum și faptul că a fost omorît în 1686, la Tg. Ocna, unde era cămăraș [9].

---

[1] Dumitru Velciu, *Neculce vistierul, tatăl cronicarului Ion Neculce*, în „Limbă și literatură", vol. 15, București, 1967, p. 19—33.

[2] M. Costăchescu, *Satul Prigorenii, cu trupurile sale Avrămenii și Rîtul (schiță istorică)*, în „Ion Neculce, buletinul Muzeului municipal Iași", fasc. 5, Iași 1925, p. 51 (vezi și extras, Iași, 1925).

[3] C. A. Stoide, *Ion Neculce, Letopisețul Țării Moldovei, ediția Iorgu Iordan*, 1955 [recenzie], în „Luceafărul de ziuă", Brașov, II, 1957, nr. 2, p. 97.

[4] Iulian Marinescu, *Documente relative la Ioan Neculce*, în „Buletinul Comisiei istorice a României" vol. IV., București, 1925, p. 6 și 63.

[5] M. Costăchescu, *op. cit.*, p. 52—53; Iulian Marinescu, *op. cit.*, p. 5 și 83—84.

[6] M. Costăchescu, *op. cit.* p. 53.

[7] „Ion Neculce", fasc. 8, Iași, 1930, p. 54.

[8] Inl. Marinescu, *op. cit.*, p. 5.

[9] Cf. [3] *Cronica lui I. Neculce, îngrijită de* Al. Procopovici (col. „Clasicii români comentați"), ed. a III-a, Craiova, 1942, vol. I., p. 120: „Tăiat-au atunce leșii și cu căzacii [...] și pre Enachi gramaticul, fiind camaraș la Ocnă..." (după ediția M. Kogălniceanu, din 1845). În Ion Neculce, *Letopisețul Țării Moldovei și O samă de cuvinte*, ediției

de podgheazurile polone ale lui Ioan Sobieski, care invadaseră Moldova, înseamnă că am arătat tot ceea ce se cunoaşte astăzi despre Enache grămăticul, cămăraş de Ocnă, tatăl vitreg al cronicarului Ion Neculce.

2. Dar Enache grămăticul are, cum vedem, în numele prin care ne este cunoscut, acest atribut suplimentar de „grămăticul", care îi indică activitatea, îndeletnicirea, pe care trebuie să i-o presupunem îndeajuns de bogată, de vreme ce cuvîntul care o defineşte a devenit parte integrantă, inseparabilă, a numelui său. Unde şi cînd şi-a desfăşurat Enache activitatea lui de *grămătic*, de ţiitor de socoteli, de scriitor de acte publice sau particulare, de *diac*, ca să folosim termenul cel mai frecvent uzitat în Moldova, în acea vreme, pentru astfel de îndeletniciri? Nu s-a semnalat nicăieri, pînă astăzi, nimic în legătură cu acest lucru.

Cercetînd colecţiile de documente moldoveneşti, am găsit în secolul al XVII-lea numeroase acte de cancelarie semnate, ca scriitor, cu numele de „Enachie diacul", care apar, cu unele intermitenţe, începînd din 1621 pînă către 1680. Dintre acestea se poate separa o primă grupă, între 1621 şi 1650, marea majoritatea scrise în limba slavă, care se datorează, după toate probabilităţile, unui Enachie [10] sau Ianachi Plop [11], şi o a doua grupă, începînd din 1661 pînă prin 1680.

Avem motive să credem, aşa cum vom documenta mai jos, că actele din această a două grupă, scrise între 1661 şi 1680, se datoresc activităţii de „diac" al lui Enache grămăticul. În total am identificat, ca scrise de Enache grămăticul-diacul, 17 documente, la care se mai adaugă două în care acesta figurează ca martor:

a) carte domnească din 17 iunie 1661, Iaşi, de la Ştefăniţă Lupu, prin care se întăreşte lui Ursu şi Isac, feciorii Cazacului din Rădăuţi, dreptul „de-a lua de-a zecea" din satele Lopătinţi, Duschiani, Trăisteni, Piscani şi Ihnăteni, ţin. Hotin; scris de „Enachie diac"[12];

b) zapis de danie, din 5 martie 1665, Iaşi, către N. Buhuş, pentru o prisacă „la obîrşia Crasnei", de la Magdalina călugăriţa; „az Enachie iscaal pisal zapis" [13];

c) act de judecată de la Istrate Dabija-vodă, din 6 august 1665, Iaşi, prin care se hotărăşte pîra dintre marele vornic Toma Cantacuzino şi răzeşii din Popeşti; „+ Enache" [14];

d) zapis din 24 noiembrie 1665, Iaşi, prin care Gligore al popei Gligorcea şi ai lui vînd lui Nec. Buhuş părţile lor din Hărtăneşti, de la Trotuş; „şi eu Enachie discul am scris zapisul să să ştie" [15];

e) act din 15 aprilie 1668, Iaşi, prin care Iliaş-vodă Alexandru întăreşte stăpînirea Irinei, jupîneasa lui Stavăr neguţător, în Hăneşti, ţin. Dorohoi; scrie „Enachie" [16];

f) act din iunie 1668 (fără zi), Iaşi, prin care marii boieri judecă pricina, pentru Todireni, ţin. Hîrlău, dintre marele vistier Gh. Usachi, ginerele lui Gavril hatmanul, şi vtori-medelnicerul Toderaşco Jora; „az Enache diac iscal i pisal zapis" [17];

g) act din 1 iunie 1668, Iaşi, prin care Iliaş-vodă Alexandru hotărăşte pricina de mai sus, dînd cîştig de cauză lui Ursachi; „+ Enachie pis." [18];

h) act din iunie 1668 (fără zi), Iaşi, prin care Iliaş-vodă Alexandru întăreşte stăpînirea în Todireni lui Ursachi vistiernicul, după ce acesta a întors banii lui T. Jora, care cumpărase rău şi fără ştirea răzeşilor de moşie; „+ Enachie pisal" [19];

îngrijită de acad. Iorgu Iordan (ed. a II-a), Bucureşti, ESPLA, 1959, p. 97, textul apare modificat: „Tăiat-au atunce leşii [....] şi pe Enache grămaticul *la o mînă*..." (după manuscrisul nr. 253, Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România).

[10] Cf. *Catalogul documentelor moldoveneşti din Arhiva istorică centrală a statului*, vol. II (1621—1652), Bucureşti, 1959, p. 21, 130, 135, 219, 241, 267, 286, 288, 338, 345, 350; Paul Mihail, *Documente şi zapise moldoveneşti de la Constantinopol (1607—1806)*, Iaşi, 1948, p. 29 şi 40; Gh. Ghibănescu, *Surete şi izvoade*, vol. V, Iaşi, 1908, p. 299—300; idem, *Ispisoace şi zapise*, vol. II/2, Iaşi, 1910, p. 73—75. În 1638, Vasile Lupu întăreşte unui Enache diac cumpărături în Cohoreşti, Cotiugeni şi Zahorna, ţin. Soroca (Gh. Ghibănescu, *Surete şi izvoade*, vol. XI Iaşi, 1922, p. 123).

[11] În Miron Costin, *Opere complete*, ediţia V. A. Urechia, vol. I, Bucureşti, 1886, în lista diecilor, p. 757, se include şi un „Enachie Plop (1639 sept, 30—1650 aprii 30)". Vezi. şi Const. Solomon şi C A. Stoide, *Documente tecucene*, vol. I, Bîrlad, 1938, p. 19.

[12] Gh. Ghibănescu, *Surete şi izvoade*, vol. XI, p. 148; C. Andreescu şi C. A. Stoide, *Ştefăniţă Lupu, domn al Moldovei (1659—1661)*, Bucureşti, 1938, p. 144.

[13] Gh. Ghibănescu *Surete şi izvoade*, vol. IV, Iaşi, 1908, p. 320; Bibl. Academiei, Doc. rom., nr. CX/155.

[14] Idem, *Ispisoace şi zapise*, vol. III/2, Iaşi, 1912, p. 24.

[15] Idem, *Surete şi izvoade*, vol. IV, p. 35—36.

[16] Bibl. Academiei, Doc. rom., nr. CDXXXVII/50.

[17] Gh. Ghibănescu, *Isprisoace şi zapise*, vol. III/2, p. 68—70.

[18] *Ibidem*, p. 70—72.

[19] *Ibidem*, p. 66—68.

i) act din 12 februarie 1669, scris de „Enachie“ [20];

j) act din 12 martie 1669, Iași, prin care marele vistier Gh. Ursachi cumpără satul Novoseliţa, ţin. Hotin, și jumătate de sat Mărișiani, pe Prut, „de la Dumitrașco Prăjescul ci-au fost cupar“; „Enachie pisal“ [21];

k) scrisoarea veliților boieri, din 5 mai 1669, Iași, prin care întăresc lui Neculai și Vasile, feciorii Aniței hătmănesei, satul Nisporești, ţin. Suceava; între boierii martori apare și „Ursachie vel vistiarnic“; „și eu Enachi diac am scris zapisul ca să-s ştie“ [22];

l) act din 12 iulie 1670, Iași, prin care marii boieri întăresc lui Miron Costin cumpărătura caselor din Iași ale lui Andronache postelnicul; scris de diacul Enache [23];

m) act din 1 iunie 1671, Iași, prin care Miron Costin, vel-vornic, revinde cu 306 lei, lui Ursachi vistiernicul, casele din Iași, cumpărate de la Andronache postelnicul cu 300 de lei și un cal drept 40 de lei; „și eu Enachi diac am scris zapisul ca să-s ştie“ [24];

n) act din 26 ianuarie 1677, Iași, prin care Gheorghe băcal face o danie către o mănăstire din Rumelia; diac: Enachi [25];

o) act din 23 mai 1677, Tg-Ocna, prin care Gligorașco și frații lui, fiii lui Vasile Boţul, vînd părţile lor din Petreşti, pe Bistriţa, lui Ilie Pleşca cămărașul de Ocnă; „și eu Enachie diiacul am scris zapisul să-s ştie“ [26];

p) act din 7 februarie 1679, Iași, prin care Arvinte de Drăgotiani și frații săi vînd moșie la Obrăciani; scris de „Enachi diacul“ [27];

r) act din 1680 (fără lună și zi), Iași, de la Gheorghe Duca-vodă, privind pîra dintre Todosiica Joroaie și Păladie, fost vornic la Bîrlad, pentru sălișteа Borăşti; „Enachie diacul pisal“ [28];

Ca martor, pe Enache grămaticul-diacul l-am găsit în următoarele documente:

s) act din 12 martie 1669 (la sfîrșit, data 15 martie 1669), fără loc, prin care Alexandra spătăroaia, jupîneasa lui Iordache fost spătar, cumpără din Stănești, în Cîmpul lui Dragoș, de la Savin Năvrăpescul Șoimariul; între martorii vînzării: „Ilie Pleşca vătavul [...], Enachii, diiacul visternicului...“; scris de Vartic, feciorul Năvrăpescului [29];

t) act din 2 martie 1670, fără loc, prin care Mihai neguţitoriul, ginerele postelnicului Andronachi, cumpără în Albești și Borosăști, ţin. Vaslui; între martorii vînzării: „Ilie Pleşca vătavul dumisali vistiarnicul [...], Enachi diiacul vistiarnicului Ursachii...“; scris de Pascal [30].

Desigur că, pentru o activitate de diac de circa 20 de ani, cît cuprindem între primul și cel de-al șaptesprezecelea din documentele de mai sus, numărul actelor scrise de Enache grămăticul apare oarecum restrîns. Ele vor fi fost, fără îndoială, mult mai numeroase, dar faptul că o bună parte se vor fi pierdut în timpul celor aproape trei secole ce au trecut de la redactarea lor pînă astăzi, că unele nu vor fi fost semnate de el, ca diac, îngreuindu-se identificarea, sau că, în sfîrșit, altele — posibil — nu am reușit noi să le găsim pentru a i le atribui, ne obligă să rămînem, deocamdată, numai la cele indicate mai sus.

Totuși, chiar și numărul restrîns de documente pe care l-am delimitat ca aparţinîndu-i ne permite să tragem anumite concluzii utile pentru obţinerea unor clarificări importante cu privire la persoana lui. Astfel, cinci din cele șaptesprezece acte pe care le-am identificat ca scrise de Enache îl privesc pe Gh. Ursachi, marele vistier (vezi mai sus, sub literele: f, g, h, j și m). În primul din cele două acte în care apare ca martor, Enache este numit „diiacul vistiernicului“, iar în al doilea „diacul vistiarnicului Ursachii“... În plus, unul din aceste acte (vezi lit. s) are, de asemenea, legătură cu același Gheorghe Ursachi: Alexandra spătăroaia era soacra marelui vistier, din cea de-a treia căsătorie a acestuia [31]. Și actul din 23 mai 1677 (vezi

[20] Miron Costin, *Opere complete*, ed. V. A. Urechia, vol. I., p. 757.
[21] „Arhiva genealogică“, Iași, I, 1912, p. 86 (cf. ms. Bibl. Academiei nr. 4 084, IX, nr. 17).
[22] Gh. Ghibănescu, *Surete și izvoade*, vol. IV., p. 58—59.
[23] Idem, *ibidem*, p. 213
[24] *Ibidem*, p. 211—213.
[25] Miron, Costin, *Opere complete*, ed. V. A. Urechia vol. I, p. 156—157 (nr. 176).
[26] Gh. Ghibănescu, *Ispisoace și zapise*, vol. IV/1, Iași, 1914, p. 17—19.
[27] N. Iorga, *Studii și documente cu privire la istoria românilor*, vol. XI, București, 1906, p. 279.
[28] N. Iorga, *Studii și documente...*, vol. VI, București, 1904, p. 32—33; „Codrul Cosminului“, Cernăuți, IX, 1935, p. 227.
[29] N. Iorga, *Studii și documente...*, vol. V, București, 1903, p. 41 (nr. 190); Gh. Ghibănescu, *Ispisoace și zapise*, vol. III/2, p. 80—82.
[30] Gh. Ghibănescu, *Ispisoace și zapise*, vol. III/2, p. 107.
[31] D. Velciu, *„Iordăchioaia visterniceasă“, bunica dinspre mamă a cronicarului Ion Neculce*, în „Revista de istorie și teorie literară“, XVI, 1967, nr. 3, p. 458.

lit. o), scris în Tg.-Ocna, se circumscrie aceluiaşi grup Ursachi, Ilie Pleşca fiind, cum am văzut, „vătaful dumisali vistiarnicul [Ursachi]", iar Tg.-Ocna o localitate de care se leagă, aşa cum vom arăta mai departe, atît activitatea lui Ursachi, cît şi a lui Enache grămăticul însuşi.

Cele de mai sus îndreptăţesc concluzia că *Enache era diacul şi grămăticul marelui vistier Gh. Ursachi*. Nevoia acestuia din urmă pentru un *diac* privat se explică prin numeroasele acte pe care el le încheia în urma deselor cumpărări, schimburi sau vînzări de sate pe care i le cunoaştem [32]. Pe de altă parte, Enache trebuie să fi fost *grămăticul* lui Ursachi, cel care îl ajuta în ţinerea socotelilor pentru tot atît de numeroasele operaţii pe care marele vistier le efectua în cadrul bogatei sale activităţi comerciale. Se ştie că Gh. Ursachi, în afară de comerţul de vite şi lemn, se angajase, la un moment dat, într-un larg şi rentabil comerţ de „potasă", cenuşă de salcie sau stejar, pe care o exporta, în asociaţie cu negustorul polon din Liov, Alexandru Balaban, pînă la Danţig (azi Gdansk), la ţărmurile Mării Baltice [33]. Pe această cale se poate explica şi dublul atribut, de diac ori grămătic, care însoţeşte numele lui Enache în actele ce s-au păstrat în legătură cu persoana lui, diacul desemnînd, în terminologia moldoveană a timpului, cu deosebire pe scriitorul de acte publice sau particulare, iar grămăticul mai ales pe cel ce ţine socotelile unei activităţi economice publice (de exemplu, vama, ocna etc.) [34] sau particulare. Într-o accepţie mai largă, diacul şi grămăticul desemnau, de fapt, aceeaşi îndeletnicire de „scriitor", de om al condeiului.

Activitatea de diac şi grămătic pe care o desfăşura, cu caracter privat, pentru vistierul Ursachi, nu-l împiedica pe Enache să scrie şi acte de cancelarie domnească, lucru pentru care îl recomanda deosebita sa aplicaţie în scrierea literei chirilice, fapt care nu a rămas neremarcat de unul din marii cunoscători în problemele paleografiei chirilice româneşti cum a fost Gh. Ghibănescu. Referindu-se la cele două acte, din 12 iulie 1670 şi 1 iunie 1671, privitoare la cumpărarea şi revînzarea de către Miron Costin a caselor lui Andronache postelnicul, din Iaşi, scrise de Enache diacul (vezi în enumerarea noastră de mai sus, lit. l şi m), Gh. Ghibănescu subliniază că ele „sînt scrise cu o caligrafie fără pereche, diacul Enachii fiind unul din cei dintîi caligrafi ai sec. XVII-lea" [35]. Acelaşi lucru îl putem afirma şi noi, pe baza documentelor din 5 martie 1665 şi din 15 aprilie 1668, singurele acte de cancelarie domnească, scrise de Enache, ce ne-a fost accesibile în original (vezi mai sus, lit. b şi e). Scrisul lui, foarte citeţ, clar, fără greşeli sau scăpări de litere, perfect aliniat, ne-a amintit caligrafia, recunoscută pentru acurateţea ei, a renumitului Axinte Uricariul.

Remarcabilele calităţi de caligraf ale lui Enache diacul, care îl situează, astfel, pe un plan cultural relativ ridicat, sînt în concordanţă şi cu afirmaţia din scrisoarea amintită a Sandei, că tatăl ei, Enache grămăticul, era „om spudeos, precum îl ştie toţi".

3. Documentele ni-l prezintă pe Enache grămăticul, de mai multe ori, şi în calitatea de „cămăraş de Ocnă", funcţie care însemna, pentru timpul său, primirea „în credinţă" din partea domniei, adică luarea în administrare, a ocnelor de sare din Tg.-Ocna, ale căror venituri intrau în vistieria privată domnească. E vorba de trei acte, nedatate ca an, adresate „jupînului" Braşovului, publicate din 1905 de N. Iorga [36] şi regestate, mai de curînd, în *Catalogul documentelor româneşti din Arhivele statului de la Braşov* [37].

În primul dintre aceste acte, provenind din Tg.-Ocna, scris în 21 decembrie, localizat între 1638—1643 de N. Iorga şi aproximativ < 1641 > de către autorii *Catalogului*, Gheorghe şi *Iane cămăraş* roagă pe „părintele nostru Mihaiu, marele giudeţ a cinstitului Braşeu şi a tot olatul", pentru nişte pahare, cerute şi de marele logofăt. Ei se pun „chezaşi" că plata se va asigura pînă la „Născut" (= Crăciun), „de aicea, de la Ocnă", după ce se va strînge „nişte datorie de sare ce iaste în ţară". La sfîrşit: „mai mici preatini dumnitali, Ghiorghie şi Iane cămăraş." [38].

---

[32] Într-un „catastiv" al proprietăţilor deţinute de Gh. Ursachi prin anul 1670, publicat de Iulian Marinescu, *op. cit.*, p. 19—33, apar nu mai puţin de 102 sate şi părţi de sate, în 17 ţinuturi ale ţării.

[33] D. Velciu, *Neculce vistierul*, p. 29.

[34] De exemplu un „Nica *gramaticul* de Ocnă" apare într-un act din 23 mai 1677 (Gh. Ghibănescu, *Isp.isoace şi zapise*, IV/1, p. 16 şi 18), iar la vama dinspre Polonia „grămăticia" constituia, alături de altele, una din taxele obligatorii la trecerea vitelor de negoţ (cf. N. Iorga, *Studii şi documente...*, VI, p. 438).

[35] Gh. Ghibănescu, *Surete şi izvoade*, vol. IV, p. 213.

[36] N. Iorga. *Braşovul şi românii (Studii şi documente..., vol. X)*, Bucureşti, 1905, p. 56, 83—84 şi 94—95.

[37] *Catalogul documentelor româneşti din Arhivele statului... de la Braşov*, „(cu un studiu introductiv de C. A. Stoide), vol. I, 1521—1799, Bucureşti, 1955, p. 4. (nr. 12), 4—5 (nr. 17) şi p. 24 (nr. 104).

[38] N. Iorga, *Braşovul şi românii*, p. 94—95 (nr. 3).

Al doilea document, de asemenea din Tg.-Ocna, din 11 martie < 1643 >, după autorii *Catalogului*, şi aceeaşi perioadă ca mai sus, după N. Iorga, reprezintă o comandă domnească întocmită de „Enachie cămăraş Ocnoe" (= de Ocnă; slv.), tot către „dumn < ea > lui p < a > n Mihaiu, marel < e > giudeţ de la cinstitul Braşeu", prin care se cere, pentru Paşti, „boboae (= ghebe, zeghe, ţundre) şi cămeş şi cumînace de mişei (= pălării pentru săraci) şi de suliţe ce trebuiesc măriei sale, iar acmu şi de o masă domnească". Cere să fie scutite de vamă, că sînt lucruri domneşti: „Şi au zis solul Borcea Ianuş că iaste învăţătura de la măria sa craiu să nu învăluiască (= vămuiască) lucrurile cele domneşti. Semnează greceşte: 'Ιανάκης Καμαράης după care urmează, în româneşte, „+ Priiatinul dimital < e >, Enachie cămăraş Ocnoe" [39].

În sfîrşit, al treilea document, din Iaşi, august 21, datat „ante 1658" (Iorga) şi 1680—1682 *(Catalog)*, este o scrisoare a lui „Enachie" prin care cere judeţului Braşovului, de data aceasta nenumit, otgoane pentru scos sarea din ocnă, „că s-au milostivit măria sa domnul nostru de mi-au dat ocnele iar...". La sfîrşit, după aceeaşi semnătură grecească: „Mai mic ca un ficior a mării dumeale (sic!), Enachie cămăraş de Ocnă..." [40].

Publicînd aceste trei acte, Iorga stabileşte, pe baza identităţii numelui şi funcţiei, o legătură între ele, apropiind, totodată, pe „Enachie cămăraş de Ocnă" de Enache grămaticul, omorît de poloni şi cazaci la Tg.-Ocna, care apare în cronica lui Neculce [41]. Din cele arătate rezultă că Enache a deţinut în mai multe rînduri slujba de „cămăraş de Ocnă", într-un interval foarte larg, care s-ar putea circumscrie, dacă am considera valabile datările propuse mai sus, între 1638—1643 (data soliilor în Moldova ale lui „Borcea Ianuş", viitorul „crai" al Transilvaniei Acaţiu Barcsai) şi 1686, anul omorîrii cămăraşului de către poloni şi cazaci la Tg.-Ocna. Marea întindere a acestui interval, de aproape 50 de ani (peste 40 de ani între primul şi ultimul dintre cele trei documente), ne obligă să primim cu rezervă datările propuse.

Acceptarea acestor date l-ar putea scoate practic din cauză pe Enache grămăticul, tatăl vitreg al lui Neculce cronicarul, şi ar pune în discuţie, pentru primele două documente, ipoteza unei alte persoane. Dacă am presupune că în 1638, ca proaspăt cămăraş de Ocnă, Enache trebuia să aibă cel puţin 28—30 de ani, înseamnă că în 1678—1679, cînd s-a căsătorit cu Catrina Neculce, el ar fi avut în jur de 70 de ani. O vîrstă puţin probabilă, după părerea noastră, pentru o căsătorie — chiar în condiţiile speciale ale recăsătoririi mamei cronicarului (ea va fi avut atunci cel mult 30—35 de ani) — şi cu atît mai puţin probabilă pentru viitorul tată al celor două fete, Maria şi Sanda, surorile vitrege ale cronicarului (cea mai mare, născută după 26 decembrie 1680) [42]. Elemente din conţinutul actelor, confruntarea grafiei lor (le-am cercetat în fotocopii), precum şi coroborarea cu un indiciu cronologic suplimentar, necunoscut lui Iorga şi autorilor *Catalogului*, ne permit propunerea unor alte datări, în măsură să elimine inadvertenţa prezumată mai sus.

În primul rînd, distanţa de circa 40 de ani dintre primele două acte şi cel de-al treilea trebuie înlăturată. Grafica relativ asemănătoare a textului chirilic, indicînd aceeaşi mînă a diaculul, dar mai ales perfecta identitate a celor două semnături în greceşte, din al doilea şi al treilea act, nu face posibilă o distanţă mai mare de 5—6 ani între ele. Pe de altă parte, primul şi al doilea act se apropie în mod cert unul de altul prin menţionarea persoanei aceluiaşi „pan Mihai, giudeţul Braşovului", căruia îi sînt adresate.

Toate trei actele se circumscriu deci unei perioade de cîţiva ani, al cărei început, pe baza argumentaţiei ce urmează, îl fixăm către anul 1657. „Pan Mihai, giudeţul Braşovului", care apare în primele două scrisori, poate fi Mihai Goldschmidt (Eötvös, în ungureşte, sau Hefteş, în pronunţia viciată românească), pe care îl găsim în această funcţie din 21 decembrie 1641 [43] pînă la 1 octombrie 1658 [44], dar şi Hermann Mihai, judeţ al Braşovului între 7 noiembrie 1674 şi 15 iulie 1677 [45]. Credem, totuşi, că e vorba de scrisori adresate lui Mihai Goldschmidt Hermann Mihai e numit consecvent, în actele ce-l privesc, cu numele întreg), în ultima parte

[39] *Ibidem*, p. 56
[40] *Ibidem*, p. 83—84.
[41] *Ibidem*, p. 84, notă.
[42] Act cu această dată privitor la Enache grămăticul, în care se vorbeşte de „cuconii dumilorsali *cari-i va dărui* Dumnedzău" (Bibl. Academiei, Doc. rom., nr. XLIV/150.)
[43] *Catalogul doc. rom. Or. St.* p. 4 (nr. 12); N. Iorga, *Braşovul şi românii*, p. 94—95 (nr. 3).
[44] *Catalogul doc. rom. Or. St.*, p. 17 (nr. 77); N. Iorga, *Braşovul şi românii*, p. 291—292 n(r. 9).
[45] *Catalogul doc. rom. Or. St.*, p. 21 (nr. 92)—p. 23 (nr. 102); N. Iorga, *Braşovul şi românii*, p. 151—153 (nr. 6 — 159—160 (nr. 13).

a administrației sale. Datarea noastră „către 1657" nu ar contrazice nici argumentele pe baza cărora și-a fixat Iorga datarea, anume soliile în Moldova (din 1638 și 1643) ale lui Acațiu Barcsai necunoscut încă în viitoarea lui calitate de „craiu". Ținînd seama dă Barcsai ajunge „craiu" al Transilvaniei abia în 1659, Iorga însuși lasă deschisă posibilitatea ca data primelor două acte să poată fi prelungită pînă către 1657—1658. Ar urma deci că Enache a obținut dregătoria de cămăraș de Ocnă în ultimii ani ai domniei lui Gheorghe Ștefan (iulie 1653—martie 1658), prin 1657, de cînd ar data și primele două acte ce le cunoaștem, provenind din Tg.-Ocna, din 11 martie și 21 decembrie (în 1652 apare cămăraș un Miron, iar în 1656, același Miron cu Dumitrașco Boul [46]). El își va fi păstrat funcția și în domnia lui Gheorghe Ghica, care urmează în scaunul Moldovei, pierzînd-o probabil în cea a lui Ștefăniță Lupu (noiembrie 1659—septembrie 1661), adversarul lui Gheorghe Ștefan. De altfel, în acest interval al domniei lui Ștefăniță Lupu se situează începutul activității de „diac" a lui Enache (vezi mai sus, lit. a, primul act păstrat, cu data de 17 iunie 1661). El va fi fost reintegrat la Ocnă de Eustratie Dabija (sept. 1661—sept. 1665) — domnul care „mi-au dat ocnele iar" — și în primii ani ai domniei acestuia (1662—1663) se poate localiza și cel de-al treilea act provenind de la Enache cămărașul, din 21 august. Sfîrșitul domniei lui Dabija marchează însă, cu anul 1665, o intensă activitate a „diacului", la cancelaria domnească din Iași (vezi actele notate sub lit. b, c, d), ceea ce presupune că nu mai deținea funcția de cămăraș care îl reținea la Tg.-Ocna. Faptul îl confirmă Enache însuși, care într-o însemnare proprie, din 5 martie 1664, pe o carte ce i-a aparținut, își dă titlul de *„biv cămăraș"* [47]. Dacă pauza, mai scurtă, care urmează activității „diacului" — anii 1666—1667 — nu înseamnă neapărat o reîntoarcere la Tg.-Ocna, ci poate numai pierderea actelor scrise de el în această perioadă, este probabil că Enache a revenit în slujba de cămăraș prin anul 1672, după cea de-a doua domnie a lui Gheorghe Duca, cînd Ursachi, în slujba căruia lucra ca diac, eliberat temporar de teroarea la care îl supunea Duca [48], putea dispune de creditul moral necesar pentru a-și impune un protejat într-o funcție relativ bănoasă, cum era cea de cămăraș de Ocnă [49]. Data la care ne-am oprit concordă cu începutul unei simțitoare restrîngeri a activității de diac a lui Enache, cum constatăm după 1671, lucru explicabil dacă ținem seama că ocupația de cămăraș, pe lîngă timpul ce-i consuma, îl solicita frecvent la Tg.-Ocna, îndepărtîndu-l de cancelaria curții domnești din Iași.

În această nouă etapă, Enache va fi rămas cămăraș de Ocnă pînă la sfîrșitul primei domnii a lui Dumitrașcu Cantacuzino (noiembrie 1675), pentru că documente cunoscute ne atestă, din 1676, în această slujbă, cel puțin pe durata domniei lui Antonie Ruset, pe un alt protejat al lui Ursachi, „Ilie Pleșca vătaful dumisali vistiarnicului", amintit mai sus [50]. Unul din aceste documente, din 23 mai 1677, scris de „Enachie diiacul" în Tg.-Ocna (vezi mai sus, în enumerarea actelor scrise de acesta, litera o), confirmă apropierea dintre cei doi protejați ai lui Ursachi, precum și legăturile lor frecvente cu Tg.-Ocna.

Insistentul amestec pe care i-l presupunem lui Ursachi în chestiunile ce privesc Ocna nu trebuie să surprindă, întrucît, pe de o parte, activitatea de aici era strîns legată de vistierie, iar pe de alta, la Tg. Ocna Ursachi avea și interese personale. O mărturie în acest sens este, printre altele, biserica Precista zidită de el acolo [51], cea mai veche biserică din oraș, în care, de altfel, a fost și înmormîntat, devenită mai tîrziu închisoare, cum ne-o descrie Costache Negruzzi într-una din *Scrisorile* lui [52].

În sfîrșit, Enache grămăticul-diacul va fi ocupat pentru ultima oară slujba de cămăraș la Ocnă o dată cu începutul celei de-a doua domnii a lui Dumitrașcu Cantacuzino — 1684 —

---

[46] *Catalogul doc. rom. Or. St.*, p. 14 și 16

[47] „Această sfîntă evanghelie cumpăratu-o-au Enache biv cămăraș, vă dni Io Evstratie Dabije voevoda, 1. 7172, mesița mart., dn. 5". Însemnarea se găsește pe o evanghelie în limba slavă, tipărită la Liov în 1644, aflată în prezent în biblioteca Institutului pedagogic din Pitești, unde am identificat-o în urma unei binevoitoare informații din partea prof. Șerban Cioculescu, pentru care îi adresăm mulțumirile noastre și pe această cale.

[48] I. Neculce, *Letopisețul Țării Moldovei*, ed. acad. I. Iordan, ed. a II-a, 1959, p. 81.

[49] În acel timp era mare vistier Toderașco Iordachi (Cantacuzino), cumnatul său, frate, după tată, cu Maria, soția lui Ursachi din a treia căsătorie.

[50] Ilie Pleșca apare cămăraș de Ocnă în acte din 23 martie 1676, 3 și 25 mai 1677 („Buletinul Comisiei istorice a României", vol. II, București, 1916, p. 199—200), 23 mai 1677), (Gh. Ghibănescu, *Ispisoace și zapise*, vol. IV/1 p. 17—19) și 8 februarie 1678 (N. Iorga, *Studii și documente* vol. IV p. 113, notă). La 10 febriuarie 1679, Peșca era biv-cămăraș (Iorga, Studii și documente, V, p. 91:).

[51] Gh. Ghibănescu, *Târgu-Ocna, studiu istoric*, în „Arhiva", Iași II, 1890—1891, p. 160.

[52] Vezi: *Scrisoarea XXVIII (Pelerinagiu)*, în Constantin Negruzi, *Păcatele tinereților* (col. Bibl. pt. toți, nr. 180), București, E.P.L., 1963, p. 225—227.

(între decembrie 1683 și martie 1684 Ștefan Petriceicu, în ultima sa domnie, îl făcuse cămăraș acolo din nou pe Ilie Pleșca [53]) și o va deține pînă în vara anului 1686, cînd va fi ucis, chiar acolo, la Tg.-Ocna, de podgheazurile polone ale lui Ioan Sobieski, cum menționează Ion Neculce în cronica sa. [54]

4. Prin anul 1678 sau începutul lui 1679 se produce o importantă schimbare în viața lui Enache grămăticul: se căsătorește cu Catrina Neculce, mama cronicarului, văduva vistierului Neculce. Această căsătorie, o dată cu zestrea deosebit de bogată pe care i-o aducea soția, îl ridică pe Enache, din mediul relativ modest al grămăticilor sau diecilor de cancelarie, în rîndul marilor latifundiari ai țării. Nu avem motive să credem că văduva înstrăinase din satele cu care fusese înzestrată la prima căsătorie, astfel că putem presupune că ea i-a adus și lui Enache grămăticul toate cele 21 de sate întregi, în afară de alte jumătăți și părți de sate, fălci de vie și sălașe de țigani, pe care le primise din partea mamei la căsătoria cu Neculce vistierul [54].

Și în cazul acestei a doua căsătorii a Catrinei Neculce, ca și în privința primei ei căsătorii cu Neculce vistierul [55], se naște, în mod legitim, aceeași întrebare: ce anume îl recomanda pe un modest grămătic și cămăraș de Ocnă, fără înalte titluri dregătorești, să intre prin căsătorie într-o familie atît de însemnată ca ceea a Cantacuzinilor moldoveni [56] și să primească o zestre atît de bogată? E drept că acum situația era într-o oarecare măsură schimbată — Catrina, văduvă, se afla la a doua căsătorie —, dar diferența de avere și de rang social rămîne totuși o barieră importantă. Noi vedem și aici, în această nouă căsătorie a mamei cronicarului, ca și în prima ei căsătorie cu Neculce vistierul, aceeași influență a fostului mare vistier Gheorghe Ursachi, cumnatul Catrinei, căsătorit mai de mult cu Maria, o altă fiică a lui Iordache Cantacuzino „vistierul cel bătrîn" [57]. Ajutîndu-și cumnata să se recăsătorească, Ursachi găsea astfel ocazia să-i creeze o bună situație, materială și socială, și fostului său diac, pe care, cum arătam mai sus, îl ajutase, după cît se pare, cu cîțiva ani înainte, să ocupe și funcția de cămăraș de Ocnă. După căsătorie Enache renunță, foarte curînd, cu totul la activitatea sa de diac — ultimul act scris de el pe care l-am identificat fiind din 1680 (vezi mai sus, lit. r) —, dar rămîne mai departe, pînă la sfîrșitul vieții, cu administrarea ocnelor, de unde realiza, desigur, cîștiguri bănești ce nu puteau fi nesocotite.

În afară de aceste venituri, Enache grămăticul nu aducea, după cît se cunoaște, o avere deosebită în căsătoria sa cu Catrina Neculce. Nu am identificat nici un document care să ne ateste proprietăți sau cumpărături de-ale lui înainte de data căsătoriei cu mama cronicarului. S-ar putea ca unele din proprietățile de care face mențiune, că „sînt ale tătîni-mieu", fiica sa Sanda, în scrisoarea amintită din 1728 — „morile din Slobozia de la Muntenii din gios de Tîrgu-Frumos, însă doao roate, și locul casălor din Eși", precum și „niște livezi de la Socola și de la Roman și dintr-alte părți..." [58] — să-i fi aparținut înainte de această căsătorie, deși unele cumpărături, în ținutul Roman, face Enache grămăticul, cum vom vedea, și în 1680. În orice caz, era foarte puțin față de mulțimea de sate pe care i le aducea ca zestre soția.

5. Curînd după căsătorie încep, și pentru proaspătul latifundiar, neajunsurile, atît de frecvente, ale marilor proprietari de pămînt — certurile și judecățile cu vecinii pentru hotarele moșiilor. Ni s-a păstrat cartea de judecată, din 15 iunie 1679 [59], de la Gheorghe Duca-vodă, din care aflăm de judecata lui Enache grămăticul cu Grigore Hăbășescul, fost hatman, „pentru o parte de ocină ce să chiamă șăsul Rîtul [...], ce iaste pe Bahlueț, în ținutul Cîrligăturii...", lîngă Prigorenii ce-i stăpînea Enache. Grămăticul arată că Rîtul „iaste a lui driaptă ocină și moșie de la socru său Iordachie vistiarnicul, iar lui Iordachie vistiarnicul i-au fost danie de la Iftimiia păhărniceasa, fata lui Gligore Ureache...", cronicarul. La rîndul său, Hăbășescul

---

[53] [Pseudo—] *Nicolae Costin*, în M. Kogolniceanu, *Cronicile României*, București, 1872, p. 29. vol. II, ed. a II-a, p. 29.

[54] Nu socotim întemeiată părerea lui N. Iorga, care apropie pe *Enache cămărașul cel mare*, cumpărător în Stăngaci, la 13 aprilie 1665 *(Studii și documente*, VI, p. 24 și 539), și pe *Enachi cămărașul*, cumpărător la Igești, ținutul Putnei, la 24 iunie 1665 *(Studii și documente*, VII, p. 316 și nota 2), de Enache diacul, cămărașul din Ocna, care face obiectul articolului nostru. Ce doi Enache citați de Iorga — se pare una și aceeași persoană — credem că pot fi identificați cu *Enache cămărașul, nepotul Dabijei-vădă*, care apare martor la o vînzare din 28 decembrie 1665 *(Surete și izvoade*, IV, p. 194—195).

[55] D. Velciu, *Neculce vistierul...*, p. 30.

[56] Catrina Neculce, mama cronicarului, era fiica fostului mare vistier și apoi mare spătar Iordache Cantacuzino „cel bătrîn", mort în 1664.

[57] D. Velciu, *„Iordăchioaia visterniceasa"...*, p. 458 și 461.

[58] Iul. Marinescu, *op. cit.*, p. 62—63.

[59] M. Costachescu, *op. cit.*, p. 52—53; Iul. Marinescu, *op. cit.*, p. 5 și 83-84.

susține că același loc îi este și lui danie de la o altă fată a lui Ureche, Alexandra. Domnul socotind „să nu hie făcut acia danie rău vreuna dintr-aciale doao fete a lui Ureache vornicul", dispune să se cerceteze vechiul act de împărțeală între urmașii lui Ureche și, aflînd că locul în cauză revenise Iftimiei păhărniceasa, judecă „după legea țării", și dă șesul Rîtul lui Enache grămăticul, hotărînd ca „Gligorie Hăbășescul să n-aibă triabă cu acel loc, căci Alexandra, fata lui Ureache, n-au avut triabă cu partea surori-sa Iftemiei" [60].

Cearta pentru pămînt cu Grigore Hăbășescul nu se termină însă aici. Încurajat de cîștigarea acestei prime judecăți, Enache grămăticul pîrăște la divan, în același an, pe vecinul său, pentru o altă bucată de loc, lîngă Tîrgu-Frumos, numită Zgăul, stăpînită acum de Hăbășescul [61]. El susține că, cu cîțiva ani înainte, cînd Petriceicu-vodă făcuse danie domnească lui Hăbășescul o parte din locul de hotar al Tîrgului Frumos, luase și o bucată din hotarul satului Prigoreni, ce aparținuse socrului său Iordache Cantacuzino, marele vistier. Pentru a se vedea de partea cui este dreptatea, domnul Gheorghe Duca cere unor slujitori domnești să „aleagă hotarul Prigorenilor despre locul Zgăul, din trupul Tîrgului Frumos". La 20 noiembrie 1679 trimișii domnului informează că, făcînd cercetarea cuvenită, cu ajutorul unor „oameni bătrîni", de față cu împricinații, „au vădzut gramaticul că au îmblat fără cale că nu și-au fost socotit cum scrie ispisocul" [62]. Enache grămăticul „e dat rămas" și Grigore Hăbășescul își păstrează, mai departe, stăpînirea asupra locului.

Disputele pentru vecinătățile Prigorenilor nu încetează nici după moartea fostului hatman. O altă carte de judecată de la Gheorghe Duca arată că Safta, „giupîneasa Hăbășescului", s-a pîrît cu Enache grămăticul pentru hotarul Albeștilor, sat lîngă Prigoreni; „și zicea Safta că îi agiunge hotarul satului Albești în o gîrlă sacă în șăsul Rîtul", iar „Enachie gramaticul au spus că nu agiunge hotarul Albeștilor în acea gîrlă, ce ajunge în pîrîul spre carele merge apa". Chestiunea se lămurește tot cu ajutorul unui „om bătrîn", Zavul călugărul, care „au luat brazda în cap și au arătat hotarul" pe unde a fost [63]. Toate aceste trei judecăți au fost invocate, mai tîrziu, pe timpul domniei lui Mihai Racoviță, în cadrul unui alt proces pe care l-a susținut cu vecinii satului, în 1725, pentru aceleași locuri, Ion Neculce cronicarul, devenit proprietarul Prigorenilor [64].

6. Consecvent practicii înaintașilor din partea soției, pe urma cărora primise atîtea moșii, Enache grămăticul încearcă și el să-și mărească numărul proprietăților. La 23 iunie 1680 cumpără, pe prețul unei vaci cu viței, o prisacă în Cîrsteşti, ținutul Cîrligaturii, de la nepoții unui Arsenie care, ceva mai înainte, făcuse danie partea lui din acea prisacă soacrei grămăticului: „Și-au dat unchiul nostru Arsenie partea lui dintr-acea prisacă danie dumisale giupănesii Alecsandrii Iordăchioe și dumneaei l-au ertat din vecinătate pre dînsul și pre feciorii lui, că au fost vecin dreptu dumisale. Și noi văzîndu că au dat danie unchiul nostru acel loc de prisacă dumisale spătăroai, am dat și noi partea noastră toată dumisale lui Enachie gramaticul, ginerile dumisale spătăroai și dumnealui ni-au dat o vacă cu viței și ni-au făcut plată" [65].

În 26 decembrie 1680 Enache grămăticul primește danie, de la Neculai biv-căpitan și femeia lui, „partea de loc care avem în sat în Siminiceni și partea de loc iarăși care avem în sat în Laiu, care săliști sînt în ținutul Romanului..."; „deci aceste părți de loc toate li-am dat danie dumisali lui Enachie gramaticul, care mai sus scrie, ca să-i fie dumisali diriaptă ocină și moșie, dumisali și giupănesăi dumisali anume Catrinei [66] și cuconilor dumilorsali cari-i vă dărui Dumnedzău"... [67]. Reținem că, pînă la 26 decembrie 1680, nu se născuse încă nici una din cele două fete, Maria și Sanda, surorile vitrege ale cronicarului. După aceste două achiziții, abia la 22 mai 1685 îl aflăm pe Enache grămăticul făcînd o nouă cumpărătură, niște părți de moșie la Soci, de la feciorii popei Pătrășcanu din Bodești [68].

De aici încolo nu mai avem nici o știre documentară despre tatăl vitreg al lui Neculce pînă la menționea din cronică privitoare la omorîrea lui de către poloni și cazaci, la Tg.-Ocna unde era cămăraș, în vara anului 1686.

---

[60] M. Costăchescu, *op. cit.*, p. 52—53.
[61] *Ibidem*, p. 53; „Teodor Codrescu", Iași, II, 1916—1934, p. 99—100.
[62] „Teodor Codrescu", nr. cit., p. 100.
[63] M. Costăchescu, *op. cit.*, p. 59.
[64] *Ibidem*, p. 58—60.
[65] Bibl. Academiei, *Doc. rom.*, nr. II/287. Documentul este regestat în „Ioan Neculce", fasc. 8, Iași, 1930, p. 54.
[66] Mama cronicarului.
[67] Bibl. Academiei, *Doc. rom.*, nr. XLIV/150.
[68] Iul Marinescu, *op. cit.*, p. 5.

7. Din căsătoria lui Enache grămăticul cu Catrina Neculce au rezultat cele două fete amintite — Maria și Sanda. Familia s-a stabilit la Prigoreni, moșia principală de reședință a Neculceștilor, dar Ion, copilul din prima căsătorie, viitorul cronicar, n-a rămas împreună cu mama și cu tatăl vitreg. Așa cum ne arată chiar el, într-o scrisoare tîrzie din 1732 [69], după moartea tatălui (Neculce vistierul), a fost luat de bunica dinspre mamă, Alexandra Cantacuzino, „Iordăchioaia cea bătrînă", și crescut în casa acesteia, la Blăgești, lîngă Pașcani, unde locuia atunci și unchiul său, Iordache Cantacuzino, viitor mare stolnic, feciorul mai mic al Iordăchioaiei. Această separare, ca și durerea pentru pierderea timpurie a tatălui bun, pe care, fără îndoială, apucase să-l cunoască, l-au împiedicat pe Ion Neculce să se apropie sufletește de tatăl vitreg. Așa se explică faptul că moartea lui Enache grămăticul nu trezește un ecou deosebit în inima cronicarului, omorîrea lui de către poloni la Tg.-Ocna fiind abia menționată în cronică, într-un mod sec, rece, fără nici o urmă de emoție, ca și cînd ar fi fost vorba de o persoană străină familiei.

★

În cei peste opt ani cît a durat această a doua căsătorie a Catrinei Neculce, nu se poate ca viitorul cronicar, împreună cu bunica, să nu-și fi vizitat, de mai multe ori, mama și surorile, acolo la Prigoreni unde locuia și Enache. Cu aceste ocazii el va fi luat cunoștință, mai îndeaproape, de preocupările de diac — acum, e drept, mai puțin activ în această direcție — ale tatălui vitreg și va fi cercetat cu firească curiozitate „cărțile grecești", slavonești, foarte probabil și românești, ale acestui „spudeos", de care vorbește mai tîrziu, cu mîndrie, fiica sa Sanda.

Ne îngăduim să afirmăm că și acest mediu de cultură, desigur nu dintre cele mai înalte, dar totuși mediu de cultură, pe care l-a aflat în casa grămăticului, a putut constitui un îndemn în plus pentru Ion Neculce — acum de vreo 12—14 ani și avînd cel puțin un început de instrcție din casa Iordăchioaiei — să se apropie cu mai mult interes de carte, de slova scrisă. Această împrejurare i-a putut deschide noi orizonturi către care să-și îndrepte atenția și interesul, conducîndu-l, cu concursul altor împrejurări favorabile de mai tîrziu, pînă la încercarea de a lua pana în propriile lui mîini pentru scrierea istoriei Moldovei.

Identitatea stabilită de noi între Enache grămăticul-cămărașul de Ocnă, tatăl vitreg al cronicarului Ion Neculce, și Enache diacul vistierului Gh. Ursachi ar putea ridica unele îndoieli, cu toate apropierile pe care le-am scos în evidență mai sus.

Pentru a elimina cu totul astfel de îndoieli, am comparat, în fotocopie, actul scris și semnat de Enache Grămăticul, din Tg. Ocna, 11 martie <cca 1657> (Arhivele Statului Brașov, col. Stener I, 4, nr. 597), cu două acte scrise de Enache diacul: Iași, 5 martie 1665 (Biblioteca Academiei, Doc. rom., nr. CX/155) și Iași, 15 aprilie 1668 (Biblioteca Academiei, Doc. rom. nr. CCCXXXVII/50). Grafia textului chirilic, în ansamblu, și cu deosebire o seamă de litere, cum sînt, mai ales, K, C, B, Д, etc., cu trăsături atît de caracteristic asemănătoare, confirmă pe deplin mîna și pana aceluiași „scriitor", atît în textele provenite de la Enache diacul, cît și în cele ale lui Enache cămărașul [70].

[69] I. Tanoviceanu, *Cîteva noutăți biografice asupra cronicarului Ioan Neculce*, în „Arhiva", Iași, II, 1890—1891, p. 331 — 332 N. Iorga, *Studii și documente...* vol. V, p. 55; Iul. Marinescu, *op. cit.*, p. 67.

[70] În analiza grafică a textelor ne-am bucurat de sprijinul deosebit de competent al tov. Dalila-Lucia Aramă paleograf principial la cabinetul de manuscrise al Bibliotecii Academiei Republicii Socialiste România, pentru care îi exprimăm și aici recunoștința noastră.

CAUZELE INTERDICȚIEI *ISTORIEI PENTU ÎNCEPUTUL ROMÂNILOR ÎN DACHIA* ȘI A *ISTORIEI BESEARICEI ROMÂNILOR* ALE LUI PETRU MAIOR

NICOLAE ALBU

Pe la sfîrșitul lui octombrie 1812, apărea în tipografia universității ungurești din Buda *Istoria pentru începutul Românilor în Dachia* — în latinește *De origine Valachorum* —, cartea care l-a făcut pe autor foarte repede cunoscut atît în Transilvania, cît și în Principate.

Ajungînd și la Blaj cîteva exemplare și aflînd episcopul Bob despre cele scrise asupra lui, conținute în paginile 204, 336, 337 și 338, profund mîhnit de aprecierile lui Maior, ca să nu-i rămînă, măcar pentru posteritate, numele pătat, roagă printr-o adresă — datată din Blaj 4.V.1813 — pe guvernatorul Transilvaniei, comitele G. Bánffy, să intervină la înaltul palatin al Ungariei pentru epurarea paginilor incriminate, iar pînă atunci să fie interzisă vînzarea ei: „Petru Maior, odinioară arhidiacon al Gurghiului în această dieceză, astăzi — fără recomandarea mea, ci prin mijlocirea altora — revizor în Buda, a publicat *Istoria pentru începutul Românilor în Dachia* nu știu cu a cui aprobare. În această carte, într-adins și stăruitor, a introdus unele lucruri care n-au nimic comun cu istoria și conținutul ei numai spre a-și descărca ura împotriva mea, ură venită de acolo că odinioară l-am înfruntat pentru anumite abuzuri și excese, așa cum se cuvenea, iar mai apoi mărită această ură pentru că nu l-am făcut canonic; dar mai ales pe paginile 204 și 336 și următoarele, a vărsat multe, prin care a făcut încă o dată dovada unui spirit cu totul neodihnit, turbulent, neștiutor a se supune sorții, superiorilor și prin aceasta chiar providenței divine, precum și despre limba mușcătoare și ura înverșunată împotriva mea". („Petrus Major... ad suum in me livorem, forte extinde olim, quod propter excesus, prout oportuit, objurgassem, conceptum et demum, quod canonicum non fecissem, auctum, unice pascendum inseruit et praesertim paginis 204 et 336 et sequentibus multa evomuit, quibus animi sui prorsus inquieti, turbulenti, fortunae, superioribus et eo ipso divinae providentiae parere nescii, linguae mordacis odiique in me plusquam vatiniani specimina luculentissima prodidit".)

În concluzie, expunînd — în continuare — motivele pentru care nu poate trece cu vederea insultele lui Maior, mai ales că acuzele aduse lui conturbă liniștea publică, micșorează încrederea subalternilor și-i slăbește autoritatea, se roagă de guvernator a dispune ca „răspîndirea istoriei numite să se împiedece pînă ce nu se va curăți de acele defecte, iar autorului să i se atragă atenția de a se reține în viitor de la asemenea ieșiri și să i se înfrîneze pruritul (năravul urît — *n.n.*) de a vărsa și de a da în public orișice, fără cuget". („Dignetur eam facere dispositionem, que praefetae historiae divulgatio, usquendum a similibus naevis percurgetur, impediatur et authori ab hujusce modi temerariis ausibus sibi temperandi obligatio in memoriam revocetur, pruritusque inconsulta mente graevis effudiendi et in publicum mittendi dometur".)

Guvernatorul G. Bánffy, cu adresa datată din Cluj 12.V.1813, a transmis în copie reclamația episcopului Bob palatinului arhiduce Iosif, rugîndu-l a o studia și analiza, întrucît cele

cuprinse în ea par a fi juste, cartea în cauză să se corecteze epurîndu-se paginile indicate, iar pînă atunci să se sisteze sub aspră pedeapsă vînzarea exemplarelor existente. De cumva însă cartea ar fi deja răspîndită, să se găsească un mijloc spre a i se da respectivului episcop satisfacţia cuvenită, iar autorul să fie constrîns a revoca public expresiile necuviincioase. („Demandare dignetur, quo uberius indagatis his uti videtur, justisquerelis, in questionem vocatus liber hac in parte penitus corrigi, illucusque autem praeesistentium exemplarium distractio sub poena illico sisti velit, casu vero, quo opus hoc jam divulgatam foret, laesio domino episcopo debita satisfactio procuretur et author ad publicam revocationem inconvenientum expressionum efficaciter adstringatur".)

În urma acestora, palatinul, cu adresa nr. 835/30.V.1813, însărcinează cu cercetarea cauzei pe consilierul Ioan Latinovici, directorul cancelariei. Acesta, în raportul său din 13.VI.1813, scrie palatinului că a chemat la sine pe Maior, pe care l-a informat de acuzaţiile aduse lui de episcopul Bob. Maior i-a răspuns că episcopul nu e citat cu numele nicăieri în cartea menţionată, „ci se ating lipsurile actuale în cultura poporului român". („Qui mihi repondit in praedicto libro nullibi episcopum nominari verum naevos vigentes in cultura gentis valachicae attingi"). Mai încolo, constată şi consilierul că, atît din lunga conversaţie cu Maior, cît şi din reclamaţialui Bob („tam ex longiore sermone, quam etiam ex contextu ipsius quarelae episcopi"), între episcop şi Maior a existat, ba şi în prezent există, o gravă neînţelegere. De aceea a renunţat la acel interogatoriu verbal şi i-a dat lui Maior punctele interogatoare ca să răspundă la ele în scris. Acele puncte sînt: 1) Editat-a Preacuvioşia Voastră o carte cu titlul *Istoria despre originea Românilor în Dacia*? 2) Prin cine s-a revăzut, cenzurat şi aprobat? 3) Unde, prin cine şi în cîte exemplare s-a tipărit? 4) Să arătaţi cîte exemplare s-au răspîndit deja şi nominal prin cine sau librari sau comisionari şi în care locuri s-a expus spre vînzare? 5) Să prezentaţi cartea înseşi în original.

Luînd ca temei răspunsurile de mai jos ale lui Maior, consilierul afirmă că, nefiind la tipografie alt cenzor care să ştie perfect limba română, autorul a fost nevoit să se adreseze unui cenzor străin, supleant, şi pentru aceea fapta lui relativ la cenzură se poate ierta („et sic qood censuram factum dicti Major revelari posse humillime censeo"). În ce priveşte pretinsele ofense la adresa episcopului, cartea fiind tipărită cu litere chirilice, pe care dînsul — consilierul — nu le cunoaşte, ca să nu judece ca orbul culorile, părerea sa este ca să se trimită reclamaţia episcopului, împreună cu cartea, la episcopul Samuil Vulcan al Orăzii Mari, deoarece, cum s-a exprimat şi cenzorul Maior verbal, e vorba în ea despre ierarhia bisericească.

Episcopul S. Vulcan, care, fără îndoială, cunoaşte atît caracterul acuzatorului, cît şi pe al acuzatului şi relaţiile dintre ei, să se însărcineze a face excerpta din carte privind paginile ofensatoare şi a-şi da părerea — în scris — asupra reproşurilor lui Bob, a eventualei satisfacţii care ar urma să i se dea şi a opririi vînzării ulterioare a cărţii.

Petru Maior, în declaraţia sa scrisă, fără dată, răspunde la cele 5 întrebări, după cum urmează: 1) Recunoaşte tipărirea cărţii cu titlul citat; 2) „În lipsa unui revizor, care să cunoască bine limba română, în care e scrisă cartea amintită, aceasta s-a revăzut şi aprobat prin Constantin Diaconovici Loga, învăţător la şcoala română din Pesta, absolvent al filosofiei şi bine pregătit precum în şt. latine, aşa şi în literatura română, şi care mai îndeplinise oficiul de corector la numita tipografie (a universităţii ungureşti) pentru limba română şi a chiar revăzut unele"; 3) „Cartea s-a tipărit în 1 500 exemplare în tipografia universităţii pestane în 1812"; 4) „Exemplare din această istorie nu s-au vîndut prin librari sau comisionari, ci vreo cîteva prin mine; cele mai multe însă s-au transportat în România transalpină, unde s-au vîndut mai vîrtos şi pînă acum celelalte cărţi româneşti tipărite în tipografia universităţii ungureşti pestane. Afară de aceasta, o sută de exemplare s-au trimis de mine lui Mihail Muntean, preot al diecezei gr. cat. de Oradea Mare, notar consistorial, spre vînzare. Cîte exemplare din istorie se vor fi vîndut, nu pot preciza pînă ce nu vor fi făcute socotelile cu numita tipografie, în care se păstrează exemplarele rămase. În alte localităţi din monarhia austriacă, cu ştirea mea, nu sînt exemplare din istorie expuse spre vînzare"; 5) Alătură un exemplar din lucrare. În încheiere, zice că n-a cutezat a trece peste marginile celor întrebate, dar speră că, în caz de ulterioară necesitate, i se va admite a se apăra.

Palatinul a aprobat opinia consilierului Latinovici, căci cu adresa nr. 996 din 22 iunie 1813, a trimis episcopului Vulcan în copie reclamaţia lui Bob, adresa lui Bánffy şi raportul lui Latinovici împreună cu punctele interogatoare şi declaraţia lui Maior, precum şi un exemplar din istorie, cu invitaţia să o revadă, să-şi adnoteze tot ce află vătămător într-însa şi, atît

relativ la obiecțiile făcute de Bob lui Maior, cît și relativ la o eventuală satisfacție și oprirea pe mai departe a vînzării cărții, să-și expună păreare sa. („Ut eundem libellum revidere et qua laesiva illic compererit, excerpere, actam reflexe facta per D. episcopum Bob authori Petro Major imputationes, quam et dandam nefors satisfactionem et inhibendam questionati libri ulteriorem venditionem").

Îndeplinind sarcina dată, la data de 10 august 1813 episcopul Vulcan răspunde (constatînd) că a citit cu atenție cartea în cauză, dar că, în afară de cele cuprinse în paginile 204, 336 și următoarele, n-a aflat altele care ar putea fi considerate vătămătoare. Acele pagini le-a tradus în limba latină, traducere pe care o și prezintă împreună cu exemplarul trimis lui.

S. Vulcan rezumă conținutul paginilor în care se considera episcopul Bob grav calomniat și insultat, în următoarele: „Ce se ține de pagina 204, unde e vorba despre asuprirea unor membri din cler, deși conținutul nu are nici o legătură cu restul textului istoriei, și se poate zice că e într-adins introdus spre a defăima și compromite pe fruntașii clerului transilvan, totuși, fiindcă în acel text nu citează nici o persoană care s-ar putea simți lezată, întrucît autorul vorbește la numărul plural, numai cu o forțată restrîngere a sensului se poate înțelege că ar fi vorba de numitul episcop. În cele de la pagina 336 și următoarele, autorul se pa e a fi greșit împotriva respectului datorat ierarhului său, mai cu seamă prin faptul că-l prezintă preocupat mai mult de grijile economiei, iar cartea tradusă de episcop, de altcum cu bun intenții și cu mare osteneală, o judecă aspru, după opinia modernă despre vechii scolastici".

Urmează opinia finală: „După ce toate acestea s-ar scoate din aceea Istorie și s-ar adăuga o declarație despre abatere (extravagationis) și s-ar corecta astfel cartea, sînt întru totul de părerea ca această carte cu atît mai vîrtos să se lase spre vînzare, cu cît această Istorie, dedusă din istorici vechi și buni, e unica în limba română carea o pot citi cu folos toți cei ce știu citi numai în limba română". ("Demisse censerem, librum hunc eo magis esse reliquendum, quod hac ex antiquis et bonis historicis deducta unica in lingua valachica existat, quam cum utilitate legere possent, qui tantum valachicae guari sunt linguae".)

În continuare, propune ca „autorul să-și ceară iertare de la episcopul său și, în *Istoria bisericească* ce o va edita în curînd, să-l omagieze după cuviință pentru calitățile sale deosebite, pentru ostenelile puse spre cultivarea națiunii sale și iubirea lui către cler, iar în viitor, autorul, la reviziuirea cărților sale să se folosească de un censor mai probat". Relativ la prezumtiva clemență a lui Bob față de autorul Istoriei, S. Vulcan înceară o *captatio benevolentiae* scriind: „Nici nu cred că sufletul unui presul (superior — *n.n.*) atît de mare, să fie așa de strein ca, subalternului său întors, care va fi reparat deja onoarea vătămată, să nu-i acorde iertare deplină, fără să mai ceară altă satisfacție". („Neque enim tanti Praesul animum adeo crederem alienum, ut conserso suo subalterno, qui jam laesum honorem refarciverit, ita condonet, qui aliam ultro peteret satisfactionem").

Pînă aici am urmat expunerea lui T. Roșu [1]. Urmarea raportului luminatului episcop de Oradea, Samuil Vulcan, care avea să influențeze în foarte mare măsură opinia sau judecata înaltului palatin asupra destinului *Istoriei pentru începutul Românilor în Dachia* și a autorului ei, s-a concretizat în alăturata adresă a aceluiași palatin către comitele G. Banffy, guvernatorul Transilvaniei. Acesta face o copie după deliberatul înaltului palatin și, însoțindu-l și de cuvîntul său, trimite amîndouă adresele episcopului Bob, la Blaj. Tot în arhiva fostei mitropolii de aici, din Blaj, după îndelungi cercetări, am dat și peste scrisoarea lui Petru Maior prin care îi cere iertare lui Bob pentru jignirile aduse, cît și pentru admiterea de punere în circulație (spre vînzare) a cărții sale. Le reproducem pe toate trei în originalele latine urmate de traducerea lor în romînește.

Adresa palatinului, arhiducele Iosif, explică întru totul, prin concluzia ce se desprinde din document, de ce *Istoria besearicei Românilor* — a doua operă mare a lui Maior —, deși culeasă la acea dată, nu putea să mai apară. Fulminantele ieșiri la adresa lui Bob conținute în paginile ei i-ar fi tăiat autorului orice credit moral în fața autorităților politice și bisericești. Căci aluziile și jignirile din *Istoria pentru începutul Românilor din Dachia* sînt cu mult depășite în *Istoria besearicei Românilor*, unde patima — în multe locuri — o ia înaintea rațiunii, ba chiar și a adevărului. Desigur, dacă i-ar fi arătat-o și lui Vulcan — protectorul său —, l-ar fi dezaprobat;

---

[1] T. Roșu, *Cenzura și interdicțiunea operei lui P. Maior „Istoria pentru începutul Românilor în Dachia"* „Unirea", 1892, nr. 45.

fiindcă întreg capitolul privind păstorirea lui Bob e un violent pamflet împotriva acestuia. Or, un pamflet nu mai constituie o pagină de istorie.

În urma scrisorii prin care Maior face *mea culpa* față de Bob, acesta a admis difuzarea *Istoriei pentru începutul Românilor în Dachia* și fără corectura paginilor în care era defăimat. Ceea ce înseamnă că nu a fost chiar atît de răutăcios, cum îl prezintă Maior în *Istoria besearicei*, unde, într-un loc, îl califică cu o expresie ungurească, „Bika szemii", adică „Ochi de taur" [2].

ANEXE

1334. 813

Excellentissime, Illustrissime ac Reverendissime
Domine Episcope!

Acceptis Litteris Excellentiae Vestrae, sub 4-a Maj a.c. catenus ad me eratis ut divulgationem Historiae per Petrum Major olim Archi-Diaconum Görgényensem, nunc Librorum Revisorem penes Consilium Regium Locumtenentiale Hungaricum constitutum de Valachorum in Dacia origine editae, ex eo, quod in Eodem opusculo honorem Excellentiae Vestrae graviter laeserit eonsque donec a similibus naevis per purgaretur, impediendam procurarem: non defui Serenissimum Dominum Archi-Ducem et Regni Hungariae Palatinum penes comunicationem praeattaotorum Excellentiae Vestrae Litterarum sub 12 Maj a.c. interpellare ut demandare dignaretur quo uberius indagatis Excellentiae Vestrae querelis in questionem vocatus Liber hac in parte penitus corrigi, illuc usque autem praexistentium Exemplarium distractio sub poena illico sisti velit et Excellentiae Vestrae debita satisfactio impendatur. Ad quam meam Interpellationem Serenissimus Dominus Palatinus sub 10-a octobr. a.c. acclusam isthic mihi transmisit Declarationem, quam ea cum fiducia et spe Excellentiae Vestrae hisce communicandam esse duxi, quod Excellentia Vestra ex consideratione quod tam circa correctionem subversantis opusculi, necessaria disposita sint, quam vero memoratus Editor, nomine suae Serenitatis ob indebitam suam irreverentiam severe exprobatus exstiterit, ab ulteriori satisfactione postulanda praescrisurus sit.

Qui de reliquo jugi venerationis cultu maneo [3].

Excellentiae Vestrae

Obligatissimus servus
G. br. Bánffy

Claudiopoli die 1-a 9 bis 813

Exllmo D. Eppo Ioanni Bab

1334—813

Prea distinse, prea ilustre și prea respectate
Domnule Episcop!

După ce am primit scrisoarea Excelenței Voastre din 4 mai a.c. prin care mă rugați stăruitor ca să iau toate măsurile pentru a împiedeca răspîndirea istoriei *Despre originea valahilor în Dacia* editată de Petru Maior, odinioară protopop al Gurghiului, acum revizor al cărților numit pe lîngă regescul Consiliu Locotenențial al Ungariei, pentru faptul că în această operă a lezat grav onoarea Excelenței Voastre, pînă cînd o să fie curățată de asemenea pete.

Am avut grija de a-l interpela pe prea luminatul domn arhiduce și Palatinul regatului Ungariei cu comunicarea scrisorii mai sus amintite a Excelenței Voastre din 12 mai a.c. ca să binevoiască să se încredințeze că vrea ca, după o profundă cercetare a plîngerii în chestiune a Excelenței Voastre, numita carte să fie minuțios corectată în acea parte, din acel moment să fie însă oprită imediat și sub grea pedeapsă vînzarea exemplarelor deja tipărite și existente și să se aducă Excelenței Voastre scuza cuvenită.

La acest demers al meu, prea luminatul domn Palatin, la 10 octombrie a.c. mi-a trimis adresa inclusă alăturat, pe care am socotit că trebuie s-o comunic Excelenței Voastre cu această

---

[1] V. T. Pompiliu, *În jurul unei lucrări istorice a lui Petru Maior*, în „Analele Inst. de istorie", Cluj, an. IX (1966), p. 271—281; *Extras*, p. 9.

[3] Arhivele statului Blaj, Fond, „Mitropolia gr.- cat", pachet an. 1813, oct., nr. 6.

încredere și speranță că Excelența Voastră, din considerația că sînt luate atît măsurile necesare cu privire la corectarea operei, cît și din faptul că numitul autor a ieșit sever mustrat personal de luminăția sa pe motivul necuvenitei sale lipse de respect, se va opri de a mai cere o altă pedeapsă.

Pe lîngă care, rămîn cu respectul de totdeauna
Al Excelenței Voastre

Mult îndatorat
G. br. Bánffy

Cluj 1 noiembrie 1813
Prea ilustrului Domn episcop Ioan Bob

Copia ad. int. 1334—813

Excellentissime Domine Comes et Gubernator!

Ex incidenti querimoniae per G. Ritus Unitorum Eppum Fogarasiensem Ioannem Babb, intuitu imputationem in opusculo Petri Major Budensis Librorum Valachorum Revisoris de Valachorum in Dacia Origine edito Eidem factarum isthuc perlatae, antelati opusculi super-revisionem disposui ut illos dicti opusculi contextus, qui aliquas laesivas recensiones antelatum Episcopum ferire queuntes, complecteruntur in latinum idioma transferri versionemquae mihi exiberi curavi.

Ea, quae sub praementionatam crisim revocanda videbantur, referuntur, ad praecitati opusculi pag. 204 — nec non pag. 336, 337, 338 quarum ex Valachia in latinam idioma procurata versio hicce adjacet.

Quod conser tum paginae 204 attinet ubi de affictionibus quorundam cleri Diocesis Fogarasiensis individuorum ex parte majorem illus cleri toleratis disseritur et siquidem nulla persona nominetur et sermo authoris in numero plurali loquentis, non nisi latissimo sensu ad praefatum Episcopum extendi possit, cum tamen haec disertatio cum reliqup Historiae contextu nezum mullum habeat, et ideo studio culpandorum cleri transylvanici Primorum eandem insertam esse supponere liceat, hinc praeattactus contextus simpliciter expurgendus erit, — quod ipsum etiam relate ad pag. 336, 337, 338 locum obtinebit cum authorem saepedicti opusculi contra Reverentiam Praelato suo debitam in eo potissimum errasse observeteur quod Eundem magis ex obtutu curae oeconomicas raepresentet ac Librum quem antelatus Episcopus sicut bona intentione, ita etiam operose vertit per sententiam de priscis scholasticis aplicitam inconvenienter perstringat.

Si itaque ea, quae in superius ad volutis Extractibus e praeattacto opusculo eformatis dedunctur expuncta fuerint, opusculum hoc taliter repurgatum ac emendatum illa etiam consideratione venui exponendum reliqui potest, quod haec Historia desumpta et antiquis et probati historicis unica in valachica lingva praeexistat quae cum primis per illos qui solius lingvae valachicae guari siunt cum utilitate legi queat.

Praemissis circumstantiis combinatis disponendum censui: ut superius nominatus Petrus Major per Consilii R. Lottis Hungarici Cancelariae Directorem penes severiorem manifestatae per Eundem erga suum Praesulem. Irreverentiae nomine meo praemitendam improbationem invietur ut numerum impressorum praememorati opusculi Exemplarium fide dignere velet eadem fine Emendationis recipiat et expunctionem praeclusorum contextum ad amussim procurando, eadem non secus quam debite repurgata ac emendata venundare praesummat porro subin ad offensum Praesulem suum se suplex pro venia super sua inconveniente agendi ratione sibi impertienda connectat. Oportuna denique occasione quae se offert, utatur quipe in proximius edenda Ecclesiatica Valachorum Historia laesum Praesullem suum a praeclaris ejus qualitatibus ezantlatis pro Cultura Nationis Libroriubus nec non singulari in clerum suum amore decenti stylo collandet, hac que ratione inconveniens suum factum quadamtenus reparare studeat.

Et eum questionatam inconvenientem disertationem Originem suam principaliter inde sumpisisse appareat quod antelatus author opersculum suum non probato, magis exporto viro concediderit revidendum ad praecavendos pro futuro similes casus disposui ut propriorum manuscriptorum pro Typo destinatorum revisione magis probato censore utatur.

Dum Excellam Vram de praementionatis meis dispositionibus ea cum requisitione ut de his saepe fatum Eppum Fogarasiensem informare in gravatim velit hisce edoceo, una reticere nequeo me plene confidere quod antelatus Praesul veniam petenti Petro Major hanc eidem impertiturus et ab ulteriore satisfactione postulanda praescissums sit.

Queis in reliquo distincta cum propensione persisti [4].
Exlle Vestrae
Addictissimus
Viennae die 10-a 8 bis
Josephus Palatinu
813

Copia ad. 1334—813

Prea distinse Domnule Comite și Guvernator!

În urma plîngerii episcopului unit al diecezei de Făgăraș, Ioan Bob, care aduce la cunoștință o serie de fapte imputate lui de către Petru Maior, revizorul cărților valahice de la tipografia din Buda, în opera sa intitulată: *Despre originea valahilor în Dacia*, am dispus o nouă revizuire a lucrării amintite spre a fi indentificate pasajele care, prin expuneri jignitoare, au lovit în episcopul mai sus amintit; de asemenea m-am îngrijit ca să fie traduse acele pagini în limba latină, iar traducerea să-mi fie arătată și mie. Acele pasaje care vor trebui eliminate din cauza mai sus menționată sînt cuprinse în paginile: 204, 336, 337 și 338 ale acelei cărți. Versiunea latină a acestor pagini o adaug aici.

În textul paginei 204 se discută despre suferințele unor clerici uniți din eparhia Făgărașului, suferințe suportate de o parte mai mare a acestui cler. Dar chiar dacă într-adevăr nu este acuzată nici o persoană și expunerea autorului, care vorbește la numărul plural, nu poate fi extinsă prin referire și la episcopul mai înainte numit decît luat în sensul cel mai larg, totuși, de oarece această expunere nu are nici o legătură cu restul contextului Istoriei — ea a fost însă introdusă avizînd pe conducătorii clerului transilvan — textul acesta trebuie radiat pur și simplu; chiar și cel din paginile 336, 337 și 338 trebuie să aibă aceeași soartă întrucît autorul acestei opere a greșit în ea mai cu seamă împotriva respcetului datorat șefului său ierarhic de oarece îl prezintă pe acesta preocupat mai mult de cele economice și cartea pe care numitul episcop a tradus-o atît dintr-o bună intenție cît și cu deosebită grijă, o critică în mod inadmisibil folosind aprecieri apropiate de scolasticii de altătată.

Deci opera aceasta astfel curățită și îmbunătățită, poate fi lăsată liberă spre vînzare chiar și din considerentul că este bazată pe istorici vechi și recunoscuți, este unică în limba valahică și poate fi citită cu mult folos în primul rînd ce către aceia care sînt cunoscători numai ai limbii valahice.

După ce pînă aici au fost expuse toate circumstanțele combinate, am dispus ca susnumitul Petru Maior să fie invitat pentru a i se comunica din partea mea, printr-un director mai sever al Cancelariei Consiliului Locotenențial Regesc Ungar, dezaprobarea lipsei de respect manifestată față de superiorul său; să vrea a se socoti demn de credință că numărul exemplarelor operei sale sus amintite, în scopul îndreptării ei, să primească a se îngriji de eliminarea completă a textelor interzise; să nu îndrăznească a le vinde altfel decît curățite și corectate, iar în viitor să se adreseze rugător către episcopul său jignit spre a obține iertare pentru felul său nepotrivit de a acționa și să se folosească, în sfîrșit, de prilejul potrivit, ce i se oferă într-adevăr cu *Istoria bisericească a valahilor* care urmează să fie editată în curînd, ca să-l omagieze pe episcopul său pentru calitățile foarte strălucite ale acestuia și pentru editate cărțile de el spre cultivarea națiunii sale, pentru dragostea mare, aproape unică, demnă de un condei, față de clerul său și, în acest mod, să se străduiască să repare într-o oarecare măsură fapta sa reprobabilă.

Pare limpede că această expunere nepotrivită despre care a fost vorba pînă aici își are izvorul de-acolo că autorul nu și-a supus opera spre revizuire unui bărbat încercat și bun cunoscător în materie. Pentru evitarea pe viitor a unor întîmplări similare am dispus ca revizuirea manuscriselor proprii destinate tiparului să o facă un cenzor mai încercat.

În timp ce aduc la cunoștiința Excelenței Voastre dispozițiunile cele mai sus amintite cu această întrebare: ați vrea să informați despre ele pe numitul episcop de Făgăraș? nu pot, în același timp, să tac că eu am deplina încredere că numitul prelat va da iertare lui Petru Maior, care cere aceasta chiar de la dînsul și se va reține de a mai cere o altă pedeapsă.

Aceasta fiind, în rest rămîn cu o distinsă salutare
Al Excelenței Voastre
Viena, ziua 10 octombrie 1813
Plea plecat serv
Josephus Palatin

[4] Arhivele statului Blaj, an 1813, oct, nr. 5

Excellentissime, Illustrissime ac Reverendissime Domine
Praesul!
Domine Patrone Gratiosissime, Colendissime!

Siquid Sua Celsitudo Caeo Regia Dominus Regni Palatinus ad querimoniam Excellentiae Vestra qua una Paterne petere dignabatur ut Historiae meae de Origine Valachorum ex eo sistatur distractio quod Excellentia V-tra eo in opere graviter publice laesa sit in honore cooperante Illmo ac Rmo D. Samuele Vulcan Eppo M. Varadinensi absque eo qui mihi deferretur defensio eam Resolutionem Viennae sub 10-a proxime reconditi mensis Benigne edere dignata sit expunctis contextibus paginis 204, 336, 337 et 338 contentis „opusculum hoc talier repurgatum ac emendatum illa etiam ex consideratone veni exponendum reliqui possit quoad haec Historia ex antiquis probatis Historicis desumpta unica in Valachica Linguae Valachicae gnari sunt sum utilitate legi queat" in eo vero potissimum me erasse Benigne visum sit alterfatae Suae Celsitudini Caeo Refgiae quod Excellentiam Vram meum Praelatum „magis ex obtutu curae economicae repraesentatem ac librum quem Excellentia V-ra sicut bona intentione ita etiam operose vertit per sententiam de priscis Scholasticis adplicitam inconvenienter perstringam" demissime supplico Excellentiae V-ra Gratiose dignetur super eo Paternam mihi impertiri veniam, ac praefataru Historiam quam bona intentione operose ac utiliter concinnavi impune comparari permittere.

In reliquo dum Paternam Excellentiae V-rae Resolutionem spero ac humillime exoro Paternis Favoribus comendatus profundissimo venerationis cultu persevero [5].

Excellentiae Vestrae
Budae 3-tia 9 bis
1813

Devotissimus famulus
Petrus Maior
Arhidiaconus Görgényensis
Regius Revisor Librorum

Prea distinse, prea ilustre reverendissime, prea respectate
Domnule, stăpîne protector!

Într-adevăr Înălțimea Sa Domnul Cezaro-regescul Palatin la plîngerea Excelenței Voastre, în care binevoiți a cere părinteşte ca vînzarea (difuzarea) Istoriei mele despre Originea Valachilor să fie oprită pentru motivul că Excelența Voastră a fost grav lezată în această operă în mod public fiind copleşit în onoare prea strălucitul şi prea respectatul Domn Samuil Vulcan, episcopul din Oradea şi după aceasta ca să-mi fie acordată o justificare, a binevoit să-mi facă cunoscută această hotărîre din 10 a lunei trecute, ca „după eliminarea textelor conținute în paginile: 204, 336, 337 şi 338, această operă astfel curățată şi rectificată să poată fi lăsată a fi pusă în vînzare chiar din considerația că această Istorie, lucrată după cunoscuți istorici vechi, este unica în limba valahică, care poate fi citită cu folos în primul rînd de către aceia care sînt recunoscători numai ai limbii valahice", Înălțimii Sale cesaro-regeşti mai sus amintite i s-a părut cu bunăvoință că într-adevăr eu „am greşit foarte tare în ea, fiindcă înfățişez pe Excelența Voastră, stăpînul meu, preocupat mai mult de griji gospodăreşti (economice) şi cartea pe care Excelența Voastră a tradus-o atît dintr-o bună intenție cît şi în mod scrupulos, o critic într-un chip nepotrivit printr-o afirmație apropiată de scolasticii de altădată. Vă rog cu cea mai mare umilință ca Excelența Voastră să mă considere demn de a-mi acorda părintească iertare iar pe lîngă aceasta şi permisiunea de a putea fi pusă în vînzare şi răspîndită mai sus amintita Istorie pe care am scris-o dintr-un gînd bun, cu grijă şi spre folos. În rest, în timp ce sper în rezoluția părintească a Excelenței Voastre şi în timp ce Vă rog foarte umil pentru aceste favoruri părinteşti, voi persevera cît mai produnḍ în cultivarea respectului cuvenit.

Al Excelenței Voastre

Buda 3 noembrie
1813

Servul del mai devotat
Petru Maior
Protopopul Gurghiului
şi regesc revizor al cărților

[5] Arhivele statului Blaj, Fond. „Mitrop. gr.-cat.", act, nr. 7/1813.

LINGVISTICA MATEMATICĂ ÎN EUROPA RĂSĂRITEANĂ *

Bibliografia studiilor intitulate „de lingvistică matematică" a atins dimensiuni impresionante. Pe lîngă dificultăţile, binecunoscute, pe care le întîmpină în asimilarea ei lingviştii, se observă că nici matematicienii nu mai pot cuprinde domeniul atît de variat şi de specializat al acestei discipline de graniţă. Cartea cercetătorului maghiar Ferenc Kiefer pe care o prezentăm răspunde necesităţii, tot mai acut resimţite — atît de lingvişti, cît şi de matematicieni —, de a avea la dispoziţie o sinteză critică a situaţiei actuale. Autorul care îşi asumă obligaţia unei atare lucrări are de înfruntat două obstacole majore: 1) obiectul lingvisticii matematice nu e bine definit; 2) nu e de loc clar dacă valoarea unui model matematic trebuie apreciată în raport cu latura sa formală, de construcţie matematică, sau cu gradul său de adecvare la studiul limbilor naturale. În privinţa obiectului, se ştie că prin lingvistică matematică unii înţeleg *lingvistică statistică*, alţii ansamblul unor teorii matematice construite pe baza unor structuri lingvistice foarte abstracte *(lingvistica algebrică)*, iar alţii orice aplicare a unei metode matematice la studiul limbii. În legătură cu a doua dificultate semnalată mai sus, e limpede pentru oricine că foarte multe articole şi cărţi de lingvistică matematică n-au aplicaţii practice şi nici nu contribuie la o descriere nouă (mai riguroasă şi mai eficace decît cele tradiţionale sau structuraliste) a faptelor de limbă. Avem oare dreptul să le refuzăm orice valoare? Trebuie contestată principial utilitatea unor astfel de lucrări?

Ferenc Kiefer şi-a circumscris obiectul recentului său volum în felul următor: modelele matematice nestatistice (indiferent dacă au aplicaţii sau nu) elaborate de specialişti din ţările socialiste între 1960 şi 1966 (vezi bibliografia de la p. 175—178). O extindere mai mare se acordă modelului cercetătoarei sovietice O. S. Kulaghina (cu mai multe variante şi adaptări, datorate altor cercetători), un capitol e consacrat teoriei lui S. K. Şaumian (modelul lingvistului sovietic se numeşte „generativ aplicaţional"), alt capitol enunţă rezumativ rezultatele obţinute în semantică de Şaumian, M. Bierwisch (R. D. Germană) şi de autor în colaborare cu S. Abraham. Urmează expunerea unor modele consacrate fonologiei (Şaumian, S. Marcus (România) şi M. Bierwisch). Ultimele două capitole privesc dezvoltările aduse teoriei gramaticilor transformaţionale de K. Culik (Cehoslovacia) şi F. Kiefer şi, respectiv, teoriile sintactice ale lingvistului ceh P. Sgall şi ale sovieticului S. I. Fitialov. Autorul însuşi recunoaşte că prezentarea sa are lacune (vezi „Concluzie", la p. 174).

Operele selectate de F. Kiefer ca fiind cele mai reprezentative pentru perioada amintită au drept caracteristică comună legătura mai mult sau mai puţin directă cu problematica limbilor naturale. Studiile (extrem de numeroase) care prezintă interes numai din punctul de vedere al matematicienilor n-au fost luate în considerare. Cercetătorul maghiar supune teoriile confraţilor săi, dar şi pe ale sale proprii, unei critici atente, severe. Aprecierile elogioase lipsesc aproape cu totul, în schimb rezervele sînt numeroase şi importante. Criteriul explicit, după care sînt evaluate diversele teorii de lingvistică matematică, atrage imediat adeziunea lingvistului, interesat numai de utilitatea lor în descoperirea unor trăsături relevante ale limbii. Acest criteriu e formulat ca o întrebare: modelul în discuţie e într-adevăr interesant, adică nu se rezumă

*Ferenc Kiefer, *Mathematical Linguistics in Eastern Europe*, Elsevier, New York, 1968, 180 p.

la o reformulare banală a unor fapte lingvistice binecunoscute? (p.2). În repetate rînduri, Kiefer reproşează unor teorii de lingvistică matematică faptul că se dovedesc deficitare îndată ce le confruntăm cu realitatea limbilor naturale (p. 25). Alteori expunerea unui model se încheie cu întrebarea prudentă, dar nu lipsită de scepticism: „Cum poate fi aplicat acest model la descrierea limbilor naturale?" (de exemplu, la p. 173). Se reproşează unor teorii matematice că descriu numai proprietăţile cele mai superficiale ale limbilor (p. 26). Construcţiile inspirate din concepţia lui Kulaghina sînt apreciate ca banale din punct de vedere lingvistic (p. 50).

Kiefer se arată sever cu teoriile şi formulele care nu pot cuprinde *totalitatea* faptelor de limbă, inclusiv „excepţiile" („Cazurile interesante din punct de vedere lingvistic nu sînt cele obişnuite, ci mai degrabă excepţiile. Dacă o teorie nu poate explica într-un mod nebanal «excepţiile», ea este necesarmente inadecvată", p. 20), totuşi admite că elaborarea de modele logico-matematice implică aproximaţia (p. 91) şi în felul acesta Kiefer justifică unele neajunsuri ale modelării lui Şaumian, principalul teoretician al lingvisticii formale din răsăritul Europei.

Insuficienţele concepţiilor examinate de Kiefer se datoresc în mare măsură faptului că nu cunoaştem încă destul de bine fenomenele lingvistice pe care vrem să le formalizăm. De exemplu, modelele matematice care îşi propun să formalizeze *genul gramatical* n-au dat şi sînt sortite să nu dea rezultate revelatoare, pentru că genul e de obicei nemotivat şi prezintă o varietate de aspecte încă neexplicate (p. 39—50): „Cunoştinţele noastre despre genul gramatical sînt insuficiente pentru a justifica sau a permite formalizarea sa", p. 41. Pentru *semantică* s-au propus, în ultimii ani, construcţii logico-matematice foarte interesante. Ne aflăm în imposibilitate de a evalua aceste teorii (Katz şi Postal în Vest, şi Şaumian, Kiefer şi alţii în Est) din cauză că nu ştim destul despre semantica limbilor naturale. Şi acestor modele li se poate reproşa că lasă neexplicate numeroase „excepţii", dar mai supărător e faptul că în domeniul semnificaţiilor lexicale nici măcar regularităţile nu pot fi formulate cu precizie (p. 128).

Concluziile sintezei critice realizate de Ferenc Kiefer sînt destul de pesimiste, cu toate că autorul găseşte în operele expuse şi criticate multe părţi interesante din punctul de vedere al teoriei modelării (de exemplu, la p. 51), dar tocmai această latură a lingvisticii matematice nu spune nimic pentru lingvist. Ca să atenueze impresia generală negativă, cercetătorul maghiar afirmă în „Concluzie" (p. 174) că multe observaţii şi propuneri cuprinse în teoriile discutate pot fi considerate ca un punct de plecare bun.

Pentru lingviştii români, cartea lui Kiefer e interesantă şi utilă atît prin caracterul ei de examen critic al situaţiei actuale din lingvistica matematică, cît şi datorită modului de prezentare. Fără a fi cîtuşi de puţin o operă de popularizare, lucrarea recenzată se citeşte relativ uşor, pentru că explică totul în mod simplu şi concis, desprinde ce e nou şi semnificativ, verifică, adesea prin exemple elementare, gradul de adecvare a unei teorii la realitatea lingvistică.

SORIN STATI

ŞTIRI NOI DESPRE „COURIER DE MOLDAVIE"

Ziarul a fost scos de prinţul mareşal Grigorie Alexandrovici Potemkin, cu ocazia războiului austro-ruso-turc din anii 1787—1792, cînd Potemkin îşi stabilise cartierul general la Iaşi, la începutul lunii ianuarie 1790. Despre acest ziar s-au ocupat în trecut cîţiva cercetători români, printre care şi Dan Simonescu, într-un studiu din anul 1956 [1]. Dan Simonescu afirmă că cercetătorii români au scris despre acest ziar „multe lucruri inexacte". Noi vom veni cu ştiri noi despre acest ziar.

Despre existenţa acestui ziar ştia N. Docan încă din 1911, iar el o aflase dintr-un ziar austriac oficial „Wiener Zeitung" nr. 18 din 3 martie 1790 [2]. Ziarul vienez aflase ştirea despre

[1] Dan Simonescu, *Courier de Moldavie, primul ziar tipărit pe pămîntul ţării noastre, din anul 1790*, în *Studii şi materiale de istorie medie*, vol. I, 1956, p. 343.

[2] N. Docan, *O povestire în versuri încă necunoscută despre domnia lui Mavrogheni*, în *Analele Academiei Române*, S. II, lit. t. XXXIII (1910—1911), p. 465.

apariția gazetei dintr-o scrisoare primită de la Iași, datată 28 ianuarie 1790. Trebuie să accentuăm de la bun început că scrisoarea pornește de la un particular și, ca atare, autorul a scris ceea ce a auzit. Așadar, știrile date erau vagi și nu corespundeau în totul adevărului.

Și N. Iorga știa despre existența acestui ziar, dintr-o lucrare a lui Karl Julius Weber [3]. Weber numește ziarul „Gazeta de Iași", și N. Iorga credea că „Gazeta de Iași" este același ziar cu „Courier de Moldavie". Din cele scrise de Weber — și reluate de N. Iorga — reiese că și Weber a scris tot din auzite, din moment ce nu știe exact nici titlul ziarului.

Dan Simonescu este ultimul care s-a ocupat de acest ziar de la Iași. Autorul crede (nu este sigur, din lipsă de izvoare) că publicația a apărut între 18 februarie și 1 aprilie 1790. În adevăr, autorul face această afirmație bazîndu-se pe microfilmele ziarului, păstrate la Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România. La Biblioteca Academiei există numai 5 numere (microfilme) din acest ziar, și primul număr este din 18 februarie 1790. Urmează apoi numerele din 25 februarie, 4 martie, 11 martie și ultimul tocmai din 1 aprilie 1790! Scopul ziarului — scrie Dan Simonescu — era să dea știri „asupra activității comandamentului rus, știri care nu erau înregistrate în ziarul vienez" [4], și că „ziarul cuprinde cîteva date asupra vieții sociale și artistice din Iași" [5].

Cercetînd și noi microfilmele, am constatat că numai în primul număr, din 18 februarie (1790), se vorbește despre prințul Grigorie Alexandrovici Potemkin-Tavriceski, care, fiind ridicat de împărăteasa Ecaterina a II-a la rangul de hatman al cazacilor de Ecaterinoslav, cavalerul și brigadirul Platov a dat o masă în Iași în casele vornicului Ghica, la care au asistat numai boierii din Divanul Moldovei și Potemkin. În celelalte numere se vorbește mai mult de revoluția franceză, de Potemkin care se îmbolnăvise, despre un cutremur de pămînt și despre alte evenimente [6].

Pe noi ne interesează cum a luat ființă *tipografia*, la Iași, în 1790, și ce lucrări a publicat, și nu desfășurarea războiului, care nu are nici o legătură cu subiectul articolului nostru. Nu demult am primit de la Biblioteca de stat „V. I. Lenin" din Moscova un microfilm al lucrării *Slovari istoriceskii o bîvșih v Rossii pisateliah dukovnogo cina greco-rossiskoi țerkvi*, S. Petersburg, 1827 (Dicționar istoric despre foștii scriitori din Rusia, din tagma duhovnicească aparținînd bisericii greco-ruse), în 2 volume, alcătuită de mitropolitul Eugeniu din Kiev (este istoricul E. Bolhovitinov) [7].

În vol. II (ediția a II-a) din acest *Dicționar*, la pagina 279 se scrie că în anul 1722, în timpul expediției lui Petru cel Mare în Persia, Dimitrie Cantemir a făcut o tipografie de campanie, cu care trebuia să tipărească manifeste „în 7 limbi ale popoarelor aborigene". Problema aceasta e cunoscută, dar ce e necunoscut este că această tipografie portativă a lui Potemkin este aceeași, înființată de Dimitrie Cantemir [8], care ulterior a fost folosită în Senatul rus și în Colegiul militar. Din anul 1776, tipografia a început să publice și cărți străine. La 1 august 1787, Potemkin a luat această tipografie, înființată de Dimitrie Cantemir, de la Colegiul militar (pe timpul călătoriei împărătesei Ecaterina a II-a în Rusia de sud) și a adus-o în orașul Cremenciug [9]. La 11 decembrie 1789, tipografia a fost mutată la Elisabetgrad, iar la începutul anului 1790 a fost adusă la Iași, unde s-a tipărit ziarul „Courier de Moldavie", — în total 5 numere — primul la 18 februarie și ultimul la 1 aprilie 1790.

---

[3] *Weber's Werke, Democritos...*, Stuttgart, fără an, ediția a VIII-a, vol. VI, p. 47 (vezi N. Iorga, *Istoria presei românești de la primele începuturi pînă la 1916*, București, 1922, p. 14—16.

[4] Dan Simonescu. *art. cit.*, p. 346.

[5] *Ibidem*, p. 350.

[6] Vezi Dan Simonescu, *art. cit.*, p. 347—348.

[7] *Bolhovitinov Evtimie Alexeevici* (în călugărie, Eugeniu), 1767—1837, istoric, arheograf și bibliograf. Din anul 1822 a fost ales mitropolitul Kievului — sub numele de Eugeniu. S-a ocupat cu strîngerea materialelor arhivistice, a fost în relații cu N. P. Rumiantev, întemeietorul Comisiei de stat pentru tipărirea protocoalelor, gramatelor și tratatelor. A tipărit un vast material istoric, care nu și-a pierdut pînă astăzi valoarea istorică, datorită bogăției materialului istoric-faptic. Ca bibliograf, Mitropolitul Eugeniu este renumit prin lucrările: *Dicționar istoric despre foștii scriitori din Rusia din tagma bisericească, a bisericii greco-ruse*, tom. I—II, S. Petersburg, 1827, și *Dicționarul istoric al scriitorilor ruși laici... care au scris despre Rusia*, tom. I—II, Moscova, 1845, publicat după moartea sa. (Amintim că microfilmul lucrărilor citate se află în posesia noastră).

[8] Mitropolitul Eugeniu, *Dicționar istoric...*, p. 279.

[9] Ia. Grahov, *O pohadnoi tipografii kniazia Potemkino-Tavriceskai*, în *Zapiski Odesskogo Obșcestva istorii i drevnostei (Despre tipografia portativă a cneazului Potemkin-Tavriceskii*, în *Însemnările Societății de istorie și istorie antică din Odesa)*, vol. IV, Odesa, 1859, p. 470.

După 1 aprilie (1790), tipografia nu mai e amintită în Iaşi, ci e mutată la Tighina, iar abia la 15 decembrie 1790 tipografia e amintită din nou la Iaşi [10]. Probabil că din această cauză nu s-a mai tipărit „Courier de Moldavie" după 1 aprilie (1790). Dar nici după readucerea tipografiei la Iaşi nu s-a mai tipărit „Courier de Moldavie" ci alte lucrări, cum ar fi *Ispovedanie Hristianstva* (Cercetarea creştinismului). lucrare tradusă din englezeşte de Luca Sicicarev [11], şi încă altele cu caracter ştiinţific. La 1 ianuarie 1791, tipografia a fost dusă iarăşi la Tighina, ca la 5 decembrie 1791 să fie adusă din nou în Cremenciug [12]. La Tighina şi Cremenciug s-au tipărit mai multe cărţi cu caracter religios.

La Cremenciug, tipografia a funcţionat pînă la 28 iunie 1793. După 28 decembrie 1793, după moartea lui Potemkin (Potemkin a decedat la 5 octombrie 1791, în drum spre patrie), tipografia a fost predată „sovetnicului de taină" (titlu de noblețe) Vasíle Stepanovici Popov, care, la rîndul lui, o predă fostului guvernator al guberniei de Ecaterinoslav V. V. Kajovski, care trebuia să aibă grijă de ea. Printr-un ordin împărătesc din 16 septembrie 1796, s-au interzis toate tipografiile particulare. Prin ucazul din februarie 1802, s-a acordat din nou libertateatiparului [13]. Această tipografie a fost predată în cele din urmă în 1807 Ministerului de Externe. Cu această tipografie de campanie s-au tipărit manifeste şi ziare în limbile rusă, franceză, latină şi greacă. Literele latine, sau „franţuzeşti", cum le numeşte Grahov în studiul său, le-a cumpărat Potemkin din Lemberg în timpul în care se afla la Iaşi [14].

„Courier de Moldavie" este primul ziar tipărit în Moldova, încă din anul 1790. Ziarul dînd relaţii destul de ample asupra revoluţiei burgheze din Franţa, boierimea moldovenească ia cunoştinţă — din acest ziar — de mersul ei. Ziarul s-a tipărit în limba franceză şi nu în limba rusă, tocmai pentru a putea fi citit de marea majoritate a boierimii din Moldova, dar şi de ofiţerii ruşi. Tipărit în limba franceză, ziarul poate fi citit şi de ofiţerii austrieci, care sigur cunoşteau limba franceză.

Importanţa ziarului constă şi în aceea că intelectualii moldoveni au putut vedea, pe pămîntul ţării lor, un ziar tipărit — chiar dacă era într-o limbă străină. Un fapt important pentru români este că ziarul are pe prima pagină stema Moldovei: capul de bour. Desigur că apariţia acestui ziar a fost un imbold pentru intelectualii moldoveni — şi pentru cei munteni — ca să imite mai tîrziu acţiunea aceasta („Curierul românesc" al lui Heliade Rădulescu).

ŞTEFAN T. EŞANU

CONTRIBUŢII LA ARBORELE GENEALOGIC AL FAMILIEI HASDEU

Familia Hîzdeilor, cu adînc ecou în cultura românească şi străină, a fost obiect de cercetare mai mult pe linia ei ascendentă. Sub unghiul descendenţei, s-a considerat şi se mai consideră încă faptul că ea apune în plină dramă, o dată cu stingerea magului de la Cîmpina. Este adevărat că au existat încercări [1] de spulberare a acestui mit, dar fie că ele au trecut prin faţa generaţiilor neobservate, fie că au fost ignorate dintr-un motiv sau altul. Întrucît ne aflăm în posesia unor date inedite, referitoare la arborele genealogic al Hîzdeilor, am trecut la confruntarea materialelor, corectarea şi completarea lor.

O schiţă mai veche asupra familiei Hîzdeu din volumul lui O. George Lecca *Familiile boiereşti române* (Bucureşti, 1899) se încheie cu o impresie destul de vagă asupra celorlalte ramuri. O familie, printr-un Gaşpar Lupaşco Hîzdeu, fiul marelui logofăt Ştefan Hîzdeu (1618—1673), rămâne în Galiţia şi din ea ar descinde cîţiva „nobili unguri". Iuliu Dragomirescu, moştenitorul unei bogate arhive hasdeiene, publică în 1912 aproape patru capitole de revistă pe

[10] *Ibidem.*
[11] Mitropolitul Eugeniu, *op. cit.*, p. 283.
[12] I. Grahov, *op cit.*, p. 471.
[13] Mitropolitul Eugeniu, *op. cit.*, p. 283.
[14] I. Grahov, *op. cit.*, p. 471.

[1] Ştefan, cavaler de Hîzdeu, strînge documentele de familie şi oferă date lui Sever Zotta, care se ocupă de această ramură numai pînă în 1913. Ştefan şi Ervin Hîzdeu neagă afirmaţiile lui Iuliu Dragomirescu pe tema descendenţei.

tema scriitorului Bogdan P. Hasdeu [2]. În capitolele *Precursorii* și *Anexe*, el urmărește, pe baza unor documente adeseori inedite, atît imaginea scriitorului Bogdan, cît și diferite ramuri ale vechii lui familii. Prețios este pentru noi, în acest sens, tabelul genealogic al Hasdeilor făcut de Tadeu Hîsdeu, pe data de 25 mai 1818. Cu privire la Gașpar Lupașcu Hîzdeu, Iuliu Dragomirescu face numai o simplă mențiune: „Din acest din urmă — citâm — s-au născut: Petru, Vincent, Ludovica și Voiceh, care au rămas în Galiția" [3]. Dar această mențiune se bazează pe schița tabelului genealogic al lui Tadeu Hîsdeu (1769—1835) din 1818, schiță care, în direcția ramurii lui Gaspar Lupașcu Hîsdeu, se oprește la cei patru copii amintiți. Sever Zotta se ocupă și el de această ramură, numai pînă în anul 1913.

Purtînd o corespondență, pe această temă, cu Gaspar P. Hîzdeu, doctor în drept și scriitor, un descendent pe linia primului Gașpar Hîzdeu (locuiește azi la Budapesta), ne-am putut da seama, pe baza informațiilor trimise, că marea familie a Hîzdeilor nu s-a stins o dată cu moartea lui Bogdan, în 1907.

Familia Hîzdeilor se continuă pînă în zilele noastre prin ramura lui Gașpar Lupașcu Hasdeu, coborîtor din paharnicul George Lupașcu Hazdeu, și are ca strămoș comun pe marele logofăt Ștefan Hasdeu, cumnatul voievodului Ștefan Petriceicu Lupașcu. (Se pare că numele de Lupașcu era purtat de familia Petriceicu [4].) Ocupîndu-se în cîteva studii și articole de scriitorul Bogdan P. Hasdeu, scrise în limba maghiară, română și franceză, unele publicate [5], doctorul Gașpar Hasdeu, patriot sincer, este dintre urmași singura persoană care mînuiește condeiul cu pasiune. În ce privește tema noastră, d-sa ne-a trimis două fotocopii ale arborelui genealogic: una cuprinzînd întregul arbore genealogic al Hazdeilor (originalul a fost executat la Viena de către specialiști, 1909), alta cuprinzînd numai o parte a familiei lui, pînă la părinți și unchi, și o schiță în cerneală a întregii ramuri descendente a primului Gașpar Hazdeu.

Imaginea completă a ramurii ignorate mai tîrziu este următoarea: Gașpar Lupașcu Hazdeu are patru urmași: Peter, Wincenti, Ludovica și Woiciech. Toți cei patru urmași rămîn în Galiția. Existența lor o confirmă și tabelul genealogic al lui Tadeu Hîsdeu din 1818. Din cei patru copii ai lui Gașpar, numai Peter se bucură de posteritate. El are ca urmaș pe Alexander-Franz (1796—1822). Copii acestuia sînt Ștefan Hîzdeu (1833—1881), eroul de la Solferino, despre care prof. A. Gollimas a publicat un valoros articol în revista „Ateneu" [6], și Ioan Hîzdeu, căpitan, eroul de la Königgrätz (în 1866). Ștefan Hîzdeu, eroul de la Solferino, are drept urmaș pe un Ștefan Hîzdeu (1866—1929), tatăl doctorului Gașpar, care ne-a pus la dispoziție prețioasele informații, și pe Ervin Anton (1871—1946).

Ștefan Anton Hîzdeu (15.III.1866—3.V.1929), director, agronom, „proprietar al crucii cu ordinul de cavaler", locuia cu familia în Făgăraș între anii 1912—1926, cînd s-a mutat apoi la Arad. În 1921 a fost pensionat. Informațiile ni-l prezintă în ipostaza unui om foarte dîrz, preocupat de creșterea celor trei copii în spiritul tradiției românești și al marii lui familii, pentru care s-a străduit să-i apere drepturile. „Iubitul meu tată, ne scrie Gașpar Hîzdeu, a cheltuit în interval de o jumătate de secol aproape 20 000 de coroane aur pentru a strînge toate documentele istorice. Pe baza acestor documente originale genealogii austrieci au întocmit între 1907 și 1910, la Viena, tabela genealogică a întregii familii, cuprinzînd atît ramura lui Bogdan P. Hasdeu, ca și a noastră. Această tabelă are o mărime de cca. un metru pătrat și este în posesia mea " [7].

Al doilea urmaș al eroului de la Solferino este Ervin Anton (1871—1946), maior în rezervă, „guvernator economic al Transilvaniei, în timpul primului război mondial", care a murit a Cluj în 1946. Pentru „merite", „a fost înmormîntat cu pompa militară" dăruită de către oraș.

---

[2] Iuliu Dragomirescu, *Ideile și faptele lui Bogdan Petriceicu Hasdeu*, în „Revista pentru istorie, arheologie și filologie", organ al Societății istorice române, vol. III, partea I, 1912, p. 234—277.

[3] *Op. cit.*, p. 243.

[4] Vezi și tabelul genealogic al Hasdeilor făcut la Viena de către specialiști (1909), unde voievodul Ștefan Petriceicu = Lupașcu.

[5] Dr. Gașpar Hasdeu ne-a trimis o listă cu lucrările personale publicate și în curs de publicare, și chiar cîteva reviste în limba română și maghiară apărute la Budapesta, unde semnează asemenea lucrări. A publicat *Hasdeu și oltenii* în rev. „Ateneu" an. III, martie 1966.

[6] Conf. univ. Aurel H. Gollimas, *Un Hasdeu inedit: Ștefan P. Hasdeu, eroul de la Solferino*, „Ateneu", nr. 1, ian. 1966.

[7] Gașpar Hîzdeu, scrisoare, Budapesta, 21. 9. 1965 (în posesia autorului).

Soţia lui mai trăia în 1965, cînd ni s-a comunicat informaţia. O scrisoare, în copie (unele date ale ei vor fi comentate mai jos), trimisă din Cluj, 19 ianuarie 1937, lui Iuliu Dragomirescu, ni-l prezintă tot în postura unui om cult, stăpînit de sentimentul onoarei; ea este semnată Baron Ervin P. Hîzdeu.

Descendenţii lui Ştefan Anton Hîzdeu, fiul eroului de la Solferino, sînt: tot un Ştefan, n. 1900, doctorul Gaşpar care ne-a trimis informaţiile (n. 19.II.1907) şi Andrei (n. 3.XI.1909), inspector adjunct la Banca de stat. Urmaşii doctorului Gaşpar P. Hîzdeu sînt Alexandru Hîzdeu, doctor în medicină (n. 15.X.1937), care trăieşte în Elveţia şi-l moşteneşte Andrea II (n. 11.III. 1962), şi Andrea, fratele lui Alexandru (n. 16.II.1943), care trăieşte în Ungaria. Acesta din urmă are ca urmaş pe Iulia II (n. 11.IX. 1965).

Studiul nostru urmăreşte tema în cauză sub două aspecte: autenticitatea documentelor şi informaţiilor şi continuitatea ramurii existente a Hasdeilor. Tabelele şi schiţele genealogice pe care noi le confruntăm sînt următoarele: un tabel genealogic făcut de Tadeu Hîzdeu în 1818 şi adnotat în 1827 (în 1805, Tadeu obţinuse un act de noblеţe din Podolia), o expunere parţială a schiţei genealogice făcută de O. George Lecca în studiul amintit, spiţele geneologice publicate de Iuliu Dragomirescu în 1912, tabelul genealogic al familiei Hasdeu, executat la Viena în 1909, care cuprinde şi ramura lui Petru Hîzdeu pînă la copiii lui Ştefan Hîzdeu, şi o schiţă în cerneală a urmaşilor doctorului Gaşpar P. Hîzdeu. În alcătuirea lor, Tadeu Hîzdeu, Boleslav Hîzdeu, fiul său, şi mai tîrziu fraţii Ştefan şi Ervin Hîzdeu obţin datele necesare din arhivele ruseşti. Cartea heraldică ce se află la Arhivele de stat din Lemberg (Lwow) este un punct sigur de informare. Cercetătorii fie că le reproduc, fie că le îmbogăţesc cu elemente noi.

Erori: 1. Octav George Lecca *(Familiile boiereşti române*, p. 271*)* confundă pe Iancu cu George Hîzdeu. „Iancu sau George Lupescu Hîzdeu — notează autorul — e fratele precedentului" (al lui Nicolae). 2. În tabelul genealogic al Hasdeilor executat la Viena (1909), Gaspar Lupaşcu Hîzdeu, din care se trag Petru, Wicent, Ludovica şi Woiciech, descinde din Iancu George Lupaşcu Hîzdeu. Or, Iancu şi George sînt fraţi. Acest fapt nu este confirmat şi de tabelul genealogic al lui Tadeu din 1818. O. George Lecca şi genealogii din Viena, neposedînd informaţii complete şi autentice (tabelul lui Tadeu este publicat abia în 1912 de Iuliu Dragomirescu), confundă pe Iancu Hîzdeu cu George Hîzdeu Lupaşcu, considerîndu-i un singur descendent. De aceea ei apar sub un singur nume: Iancu George Lupascu Hîzdeu. Copiii lui Ştefan Hîzdeu şi ai Alexandrei Petriceicu, sora voievodului şi soţia lui Ştefan Hîzdeu, sînt Nicolae, Iancu, Mariana şi George. Gaşpar nu descinde din Iancu, ci din George Lupaşcu Hîzdeu. El este fratele lui Ştefan Dominic Hîzdeu. Dominic Hîzdeu va întemeia ramura lui Bogdan. 3. O altă eroare. Iuliu Dragomirescu ne vorbeşte despre înfierea de către vodă Ştefan Petriceicu, în Polonia, a celor doi nepoţi de soră, George şi Nicolae Hîzdeu. Citäm: „Ştefan Hîzdeu, luptîndu-se ca un leu şi fiind rănit în lupta de la Hotin între poloni şi turci, şi-a dat obştescul sfîrşit; copilaşii săi orfani, anume Gheorghe şi Nicolae, au fost înfiaţi de vodă Ştefan Petriceicu, el însuşi pribeag în Polonia, şi lor le-a rămas subvenţia de 20 000 de galbeni pe care camera polonă n-a încetat să le-o servească, distribuind-o între membrii familiei " [8].

Realitatea este cu totul alta. Nicolae Hîzdeu şi Iancu Hîzdeu devin cetăţeni ai Poloniei şi au o stemă specială. Numai fratele lor, George Lupaşcu Hîzdeu-Petriceicu este înfiat de voievodul Ştefan Petriceicu. Toţi urmaşii acestuia vor purta stema familiei cu unirea celor trei scuturi înăuntrul mantiei princiare. Un amănunt: în *Volumina leg. regni Poloniae*, se specifică, pe lîngă aceasta, şi faptul că toţi urmaşii familiei Hasdeu vor adăuga la stema lor de familie cuvintele: Profide et patria [9]. Obţinînd indigenatul şi diploma de împămîntenire, Nicolae, Iancu şi George Hîzdeu se bucură în Polonia de toate drepturile.

Cu moartea scriitorului Bogdan P. Hasdeu, în 1907, ţara latină din spaţiul mioritic pierdea un scriitor şi un patriot de sclipitoare inteligenţă şi de multilaterală activitate. Intelectualitatea epocii trăia sentimentul ireparabilului. Iuliu Dragomirescu, avocat şi „legatar universal", publică în 1912 o parte din manuscrisele lui Hasdeu şi respinge orice idee că scriitorul mai poate avea urmaşi de sînge. Dar urmaşii lui Peter Hîzdeu, fiul primului Gaşpar Hîzdeu, în peregrinările lor prin fostul Imperiu austro-ungar, n-au uitat niciodată că sînt români şi că fac parte

---

[8] Iuliu Dragimirescu *op. cit* p. 245.
[9] *Volumina leg. regni Poloniae*, 4—5 februarie 1676, metrica 92, 169.

dintr-o veche și risipită familie. Se pare că Bogdan P. Hasdeu, scriitorul, nu era străin de existența acestei ramuri, dar preocupările lui și împrejurările politice l-au împiedicat că comunice cu ea. Nu-i exclus ca el s-o fi considerat, prin complexul amintit, drept o ramură înstrăinată. Cert este însă faptul că Ștefan Anton, cavaler de Hîzdeu, și fratele lui, Ervin Hîzdeu, strîng documente din vechi arhive, se consideră urmașii și moștenitorii „de jure" ai scriitorului dispărut; depun eforturi pentru ca toate aceste drepturi să fie recunoscute în mod oficial. Iuliu Dragomirescu îi consideră însă, fără să studieze cazul, „aventurieri cu documente false". Conflictul este inevitabil.

Scrisoarea lui Ervin P. Hîzdeu din 19 ianuarie 1937, adresată — cum precizăm — acestui „legatar universal", ne oferă imaginea întregului conflict. Spațiul nu ne permite reproducerea ei integrală. Autorul scrisorii comunică lui Iuliu Dragomirescu împrejurările în care tatăl său, Ștefan Hîzdeu, îmbolnăvindu-se "în campania contra Italiei, a murit de timpuriu". Spirit modest, el nu a făcut caz „de originea familiei sale". După moartea lui, soția și copiii se mută la Neulengbach, în apropierea domiciliului lui Boleslav, unchiul lui Bogdan. Boleslav urmează să se îngrijească de educația copiilor și face propunerea mutării acestei familii la Cristinești, îndrumînd-o totodată să strîngă documentele de familie. Boleslav moare, iar familia lui Ștefan Hîzdeu nu se mută la Cristinești, pentru că, motivează Ervin, se opusese „bunicul meu dinspre mamă... și trăiau în condiții bune".

Indirect, scrisoarea ne întărește bănuiala că scriitorul Bogdan P. Hasdeu, în ultimul moment dramatic al vieții, a negat sau a ignorat această ramură, pentru el înstrăinată. „Ceea ce Bogdan a vătămat în starea sa mintală întunecată — precizează cu mîhnire autorul scrisorii — am stăruit s-o aranjăm printr-o soluționare pașnică cu ajutorul unui avocat, care nu a reușit în urma atitudinei voastre respingătoare".

Conflictul este întrerupt de primul război mondial. După război, încercarea rezolvării litigiului „pe cale pașnică" eșuează. Ervin Hîzdeu continuă eforturile fratelui său Ștefan — acesta decedase în 1929 — de a legitima drepturile familiei. În acest sens, el face apel la justiție spre a spulbera, citām, „afirmațiunea dvs. neîntemeiată că Bogdan P. Hasdeu nu are rude". Se pare că Iuliu Dragomirescu nega acestei ramuri nu numai „datele autentice ale stemei" și gradul de rudenie, ci și numele, faptul că Hîzdeu nu ar fi tot una cu Hasdeu. „Insist la o declarație publică prin ziare — scrie categoric Ervin — din partea dvs. neapărat. Această satisfacție trebuie să mi-o dați pentru toate suspiciunile dvs. Cum știți foarte bine, aproape (toți) membrii pînă la 100% purtam numele original Hîzdeu, numai Bogdan și-a luat numele de Hasdeu,... pricina dvs. o cunoașteți foarte bine". Stabilirea unui adevăr este punctul nodal al litigiului: „Cum v-am declarat deja în Ploiești — subliniază Ervin — eu nu am fost îndemnat de interese materiale cînd am apucat pe cale judecătorească, ci numai pentru a dovedi publicului că de fapt mai există urmași (ai) familiei Petriceicu Lupașcu Hîzdeu, care nu sînt aventurieri cu documente false". Ervin fixează două condiții: 1. depunerea hîrtiilor, a manuscriselor și a chipurilor de familie, aparținînd arhivei lui Bogdan, la Arhiva statului ca „fiecare membru în drept să le poată consulta, așa cum procedează în Polonia"; 2. o înțelegere asupra castelului, bibliotecii și a celorlalte obiecte. „După înțelegere — se încheie scrisoarea — voi dispune retragerea procesului în Ploiești. Așteptînd răspunsul dvs. sunt, cu stimă, Baron Ervin P. Hîzdeu, maior i.r.". Nu avem informații asupra modului cum a evolut și cum s-a stins acest conflict. Dr. Gașpar P. Hîzdeu, martor mai tînăr al acestor evenimente, condamnă atitudinea lui Iuliu Dragomirescu: „...am avut ocazia să stau de vorbă cu d-lui și ne-am convins că a fost un egoist și un mincinos" [10]. Pe de altă parte, aflăm dintr-o altă scrisoare [11] că urmașii ramurii ignorate utilizează și alte mijloace spre a dovedi gradul de rudenie cu marele nostru cărturar. Tabela genealogică a familiei lor este înaintată ambasadei austro-ungare din București, spre a face pe cale diplomatică intervențiile necesare. Nu cunoaștem nici ecoul produs de intervențiile acestei ambasade. Totuși, din datele existente, comunicate mai sus, noi putem schița unele concluzii:

---

[10] Scrisoare de la Gașpar P. Hîzdeu, Budapesta, 23. X.1965.
[11] Idem, Budapesta, 20. XII. 1965.

1. Ramura familiei lui Gaşpar P. Hîzdeu descinde într-adevăr din Ştefan Hîzdeu, cumnatul voievodului Petriceicu. Acest Ştefan Hîzdeu este strămoşul comun al celor două mari ramuri: ramura scriitorului Bogdan P. Hasdeu şi ramura Dr. Gaşpar P. Hîzdeu.

2. Documentele folosite de cele două mari ramuri, pe linie genealogică, sînt autentice, dar cuprind uneori şi erori. Erori în această privinţă întîlnim şi în materialele publicate de Octav George Lecca şi Iuliu Dragomirescu. Erori sînt şi în tabelul executat de către specialiştii vienezi (1909).

3. Familia scriitorului Bogdan P. Hasdeu nu s-a stins, cum s-a crezut şi se mai crede în lumea literară, ci se continuă prin a doua ei ramură, aşa cum ne-o demonstrează documentele şi existenţa unor urmaşi, care-şi apără conştient şi ferm nobila lor descendenţă.

GEORGE SORESCU

CRONICA 1967 — 1968

I. Sesiuni organizate de Consiliul de conducere al Societății de științe filologice din Republica Socialistă România.

București

Sesiunea științifică festivă consacrată împlinirii a 150 de ani de la nașterea lui Mihail Kogălniceanu (8 septembrie 1967) [1].

Dan Simonescu, *150 de ani de la nașterea lui Mihail Kogălniceanu;* Al. Husar (Iași), *Patriotul Kogălniceanu și Europa;* Augustin Z. N. Pop (Pitești), *Kogălniceanu inedit;* D. Vitcu (Iași), *Mihail Kogălniceanu și evenimentele din martie 1848 de la Iași;* Paul Păltănea (Galați), *Legăturile lui M. Kogălniceanu cu orașul Galați;* Dan Berindei, *M. Kogălniceanu și rolul său în formarea și organizarea statului național român;* Emil Boldan, *Mihail Kogălniceanu — călător peste hotare;* Paul Cornea, *Un capitol din existența zbuciumată a unei publicații unioniste: „Steaua Dunării";* Al. Zub (Iași), *M. Kogălniceanu — scrieri necunoscute din vremea mișcării revoluționare de la 1848;* Emil Codrescu (Sibiu), *M. Kogălniceanu și rolul său în înfăptuirea reformelor social-economice și politice din patria noastră;* N. Corivan (Iași), *M. Kogălniceanu și organizarea administrativă a Moldovei în prima sa guvernare din timpul domniei lui Al. I. Cuza;* Traian Cantemir (Bacău), *M. Kogălniceanu în documentele mănăstirilor Neamț și Secu.*

Bacău

Sesiunea metodică-științifică cu tema *Metodologia cercetărilor de didactică specială* (3 aprilie 1968):

V. Bunescu (București), *Cercetarea fundamentală și cercetarea aplicativă în didactica specială;* Dumitru Muster (București), *Orientări moderne în cercetarea pedagogică — aspecte tematice și metodologice;* G. Beldescu și Marin Vișan (București), *Organizarea unei cercetări de didactică specială;* Maria Eliza Ionescu-Miciora, Maria Brăescu, Lucia Georgian (București), Petre Ciobanu, Mihai Andrei și Petru Popescu (Bacău), *Descrierea unor cercetări de didactică specială.*

II. Comunicări susținute în ședințe publice ale filialelor și subfilialelor Societății de științe filologice din Republica Socialistă România.

Filiala Alba-Iulia

Lascu Tit Liviu, *Unele tradiții școlare* (7.XI.1967); Traian Pătrășcanu, *Renașterea presei românești din Transilvania după 1 decembrie 1918* (18.II.1968); Traian Pătrășcanu, *Folclor poetic* (10.XII.1967); Otilia Perniak, *Portul românesc din județul Alba* (2.III.1968).

[1] Sesiune organizată de vechea Societate de științe istorice și filologice.

Filiala Arad

Melente Nica, *Metodica lecțiilor de recapitulare a literaturii la începutul anului școlar* (2.IX.1967); Ion Pălincaș, *Folclorul literar din comuna Pecica* (29.IX.1967); Ion Ivașcu, *Tineri poeți arădeni* (24.XI.1967); Eduard Găvănescu, *Anii de școală ai lui Slavici la Arad* (2.XII.1967); Kovach Geza și Ovidiu Olariu, *Alexandru Marki, traducător al literaturii române* (2.XII.1967); Ion Pălincaș, *Opera lui Mihail Dragomirescu* (22.I.1968); Ion Ivașcu, *Metodica lecției de analiză literară* (22.I.1968); Nicolae Corbeanu, *Concepția artistică a lui Camil Petrescu* (26.IV.1968); Vasile Oarcea, *Folclor din Țara Zarandului* (1.VI.1968); Cornel Boșcaiu și Ovidiu Cornea, *Coșbuc și Goga* (1.VI.1968); Ovidiu Olariu, *Octavian Goga către Vasile Goldiș, corespondență inedită* (1.VI.1968); Lucian Emandi, *Legăturile lui Caragiale cu Aradul* (1.VI.1968); Gh. Moțiu, *Profilul moral al Luceafărului* (1.VI.1968); Margareta Săraru, *Metodica formării noțiunilor de teorie literară* (1.VI.1968).

Filiala Bacău

Mihai Andrei, *Metode și procedee de analiză stilistică în liceele pedagogice* (26.IX.1967); Mihai Vornicu, *I. L. Caragiale sau triumful inteligenței* (31.X.1967); Marin Cosmescu, *Activitatea literară a lui Gr. H. Grandea la Bacău* (28.XI.1967); Const. Mardare, *Aspecte lingvistice în documentele Liceului „G. Bacovia"* (10.XII.1967); Traian Cantemir, *Principiile ideologice ale revistei „Junimea literară"* (14.I.1968); Dragoș Șesan, *Începutul scrisului în limba română* (27.II.1968); Petre Ciobanu și Mihai Andrei, *Analiza literară a poeziei lirice* (3.IV.1968); Ion Ciuchi, *Paulina Alecsandri. Contribuții la cunoașterea biografiei soției scriitorului* (20.IV.1968); Mihai Andrei, *Cuvinte cu sens oscilant* (28.V.1968); Ioan Neacșu, *Comicul de limbaj în opera lui G. Topîrceanu* (18.VI.1968).

Filiala Baia Mare

Gheorghe Pop, Victor Iancu și Gheorghe Boga, *Lexic regional* (2.XII.1967); Mircea Braga, *Teatrul lui Lucian Blaga* (18.I.1968); Gheorghe Pop, *Aspecte ale graiului muncitorilor din Vișeu* (28.I.1968); Petre Pușcașiu, *90 de ani de la moartea scriitorului Artemie Anderco-Homorodeanu din Borșa* (28.I.1968); Doina Crivei, *Cîntecul maramureșean de cătănie și război* (28.I.1968); Laura Sîrbu, *Contribuții la cunoașterea portului popular din zona Vișeu* (28.I.1968); Iuliu Pop și Gheorghe Darida, *Ceramica din zona Vișeu* (28.I.1968); Gheorghe Pop, *Problema neologismelor în limba română* (9.IV.1968); Victor Ilieșiu, *O etapă necunoscută a vieții și operei lui Octavian Goga* (4.VI.1968).

Filiala Bîrlad

Ortansa Ruse, *Sistemul de lecție, mijloc eficient de predare a literaturii române în liceu* (22.IV.1967); Mihai Mîță, *Dezvoltarea exprimării orale și scrise a elevilor la lecțiile de limba română* (9.XII.1967).

Filiala Brașov

Ion Popescu-Topolog, *G. Călinescu — clasic și modern în poezie* (10.XI.1967); Constantin Andrei, *Personalitatea lui Valeriu Braniște* (17.XII.1967); Miron Constantinescu și Alexandru Porțeanu, *Valeriu Braniște memorialist* (17.XII.1967); I. D. Suciu, *Valeriu Braniște și Banatul* (17.XII.1967); Ion Colan, *Valeriu Braniște și Brașovul* (17.XII.1967); Mircea Băltescu, *Valeriu Braniște ziarist* (17.XII.1967); Mircea Băltescu, *Pompiliu Dan memorialist* (16.XII.1968); Mircea Gherman, *Date și fapte din istoria „Gazetei de Transilvania"* (14.IV.1968); Emil Micu, *„Gazeta Transilvaniei" și Memorandul* (14.IV.1968); Ilie Moruș, *Gazeta și începuturile teatrului românesc în Transilvania* (14.IV.1968); Ștefan Petraru, *„Gazeta Transilvaniei" și unitatea națională* (14.IV.1968); Mircea Băltescu, *Dr. Aurel Mureșanu și „Gazeta Transilvaniei"* (14.IV.1968).

Filiala Brăila

Timotei Petride, *Evoluții semantice* (28.X.1967); Ștefan Mircescu, *Flori culese din folclorul dunărean* (21.XI.1967); Vodă Dacia, *Metodica lecțiilor de compunere* (9.I.1968); Ion Brezeanu, *Stadiul actual al baladei în zona Dunării de jos* (21.XI.1967); Ion Tănase, *Cîteva aspecte ale liricii meditative în poezia lui N. Labiș* (29.III.1968); Timotei Petride, *Mobilitatea și dinamica liricii funerare* (24.IV.1968).

Filiala Buzău

Ion Ichim, *Din activitatea societății literare „B. P. Hasdeu" între 1913 și 1915* (27.X.1967); Lăudat Vasilescu, *Poetul Ioan Georgescu din Buzău* (4.XII.1967); Gabriel Cocora, *Știri despre autorul primului dicționar de sinonime, Costache Canella* (26.II.1968); Dumitru Mărtinaș, *Micul atlas lingvistic: Oltenia* (1.IV.1968); Virginia Spînu, *Prozatori și poeți buzoieni contemporani* (20.V.1968).

Filiala București

Vasile Florescu, *Conceptul de literatură veche* (6.X.1967); Alecsandrina Tutoveanu, *„Semănătorul" și semănătorismul* (13.X.1967); Ștefania Popescu, *Analiza unor părți de propoziție* (3.XI.1967); Corneliu Bărbulescu, *Motive concordante între basmele populare celtice și cele românești* (10.XI.1967); D. Macrea, membru coresp. al Academiei, *August Treboniu Laurian* (17.XI.1967); M. I. Dragomirescu, *Unele probleme ale simbolismului românesc* (8.XII.1967); Graziella Ștefan, *Nuvelistica Hortensiei Papadat-Bengescu* (1.III.1968); Ion Dumitrescu, *Lucian Blaga* (8.III.1968); Eugen Simion, *Eugen Lovinescu* (10.V.1968); Boris Cazacu, membru coresp. al Academiei, Maria Gabrea, V. Rusu, G. Țepelea, *Congresul al XII-lea de lingvistică și filologie romanică* (17.V.1968); Clara Chiosa, *Contribuții ale lingvisticii moderne la predarea gramaticii limbii române* (31.V.1968); Emilia Milicescu, *Delavrancea necunoscut. O școală literară* (24.V.1968).

Filiala Cluj

A. Ciolac, *Interpretarea istorico-muzicală a cîntecului bihorean* (30.XI.1967); Onisim Filipoiu, *V. Șotropa și societatea de lectură „Virtus romana rediviva"* (30.XII.1967); Iosif Sigheti, *Nicolae Olahus umanistul* (17.I.1968); Octavian Schiau, *Nicolae Olahus, poetul* (17.I.1968); Vasile Scurtu, *Cincinat Pavelescu inedit* (28.XII.1967); Iosif Pervain, *George Bariț și „Gazeta de Transilvania"* (27.IV.1968); Dumitru Bejan, *Sinonime și serii sinonimice în lexicul cronicii lui Grigore Ureche* (26.IV.1968); Maria Magyarody, *În legătură cu predicatul în limba română* (31.V.1968); Elena Dragoș, *Structura dialectală a operei lui Liviu Rebreanu* (27.VI.1968); Titus Furdui, *Sohodoleanul Ion Stan Arieșanu, prozatorul Țării Moților* (2.VI.1968); Ion Stan, *Din toponimia comunei Sohodol* (2.VI.1968); Ion Stan, *Din lexicul comunei Sohodol* (2.VI.1968); Nicolae Dunăre, *Produsele lactate în păstoritul românilor* (30.V.1968); Aida Moga, *Informații documentare în sprijinul cercetării etnografice în domeniul alimentației* (30.V.1968); Ion Tiberiu Graur, *Considerații etnografice asupra culturii porumbului; integrarea sa în alimentația tradițională a poporului român* (30.V.1968); Stela Belozerov, *Ciorbe și supe în alimentația românilor din Vama Buzăului, Tărlungeni, Dumbrăvița și Sîmpetru* (30.V.1968); Aurelia Tita, *Aspecte ale alimentației tradiționale în zonele Zărand și Lăpuș* (31.V.1968); Maura Dunăre, *Alimentația în vreme de secetă în satul Simon, subzona Bran, Țara Bîrsei* (31.V.1968); Eleonora și Ioniță Andron, *Alimentația tradițională la nuntă în Ilva Mare și Lunca Ilvei* (31.V.1968); Subfiliala Abrud: Vasile Baciu, *Restructurarea clasei adverbului în limba română și franceză* (5.XI. 1967); Emil Popa, *Elemente toponimice vechi în satul Mușca* (5.XI.1967); Romulus Felea, *Folcloristul Grigore Sima a lui Ion* (12.V.1968); Donică Oprea, *Amintiri despre Ion Stan Arieșanu* (2.VI.1968); Virgil Voica, *Din folclorul comunei Buciumi, jud. Alba* (2.VI.1968); Subfiliala Bistrița: Aurel Groza, *Portul popular în comuna Sebeș* (5.X.1967); Subfiliala Dej: Kis Francisc, *Date noi privind circulația „Cazaniei" lui Varlaam în Transilvania* (16.XII.1967); Sabin Badiu, *Originalitatea prelucrării unei teme folclorice de largă circulație în nuvela „Kir Ianulea" de I. L. Caragiale* (16.XII.1967); Subfiliala Gherla: Valeriu Buda, *Portul popular în Valea Someșelor* (15.V.1968); Elvira Munteanu, *Oameni de seamă în Valea Someșului Mic* (22.IV.1968); Subfiliala Năsăud: Octavian Scridon, *Din corespondența lui V. Nașcu cu Gh. Pop* (8.X.1967); Octavian Ruleanu, *Virgil Șotropa, ziaristul* (3.XII.1967); Octavian Ruleanu, *Iosif Vulcan, animator al teatrului românesc din Transilvania* (17.XII.1967); Anton Coșbuc, *60 de ani de activitate teatrală de diletanți în comuna Leșu* (17.XII.1967); Octavian Ruleanu, *30 Decembrie în literatură* (24.XII.1967); Maria Șuteu, *Biblioteca grănicerească din Năsăud* (27.IV.1968); Grigore Găzdac, *Recapitularea finală* (25.V.1968); Octavian Ruleanu, *Societăți literare năsăudene din trecut* (16.VI.1968).

Filiala Craiova

Barbu Cocoș, *Analiza literară a poeziei „Luceafărul"* (12.IX.1967); George Firănescu, *Analiza literară a romanului „Baltagul"* (12.IX.1967); Șerban Cioculescu, membru coresp. al Aca-

demiei, *N. Iorga istoric literar* (30.X.1967); I. M. Negreanu, *Viața și opera lui Gib Mihăescu* (19.XI.1967); Stelian Cincă, *„Rusoaica" și „Dona Alba"* (19.XI.1967); Vl. Dogaru, *Universul uman al prozei lui Gib Mihăescu* (19.XI.1967); Sava Lăzărescu, *„L'homme, être inconnu"*. (19.XI.1967); Boris Cazacu, membru coresp. al Academiei, *Ovid Densusianu* (12.XII.1967); Val. Chelaru și E. Șoșa, *Onomastica pe valea Dunării* (20.I.1968); Ion Pătrașcu, *Începuturile sonetului* (27.II.1968); Ion Zamfirescu, *„Modern" și „modernist" în literatură* (25.III.1968); Anda Preda, *Noul Atlas lingvistic. Oltenia* (26.III.1968); George Sorescu, *Contribuții la arborele genealogic al familiei Hasdeu* (26.III.1968); O. Vasu, *Hasdeu romancier* (2.IV.1968); Dan Simonescu, *N. Cartojan, istoric literar* (2.IV.1968); Val. Chelaru și E. Șoșa, *Elemente de structură lingvistică în Scrisoarea lui Neacșu* (13.V.1968); Marian Barbu, *Teatrul românesc de idei* (27.V.1968); I. M. Negreanu, *Liviu Rebreanu poet* (6.VI.1968); Ion Zamfirescu, *Personalitatea lui E. Lovinescu* (6.VI.1968); George Firănescu, *Patriotismul scriitorilor de la 1848* (9.VI.1968); Aurelian Popescu, *Scriitorii de la 1848 și folclorul* (9.VI.1968); Subfiliala Calafat: I. M. Negreanu, *N. Iorga, profesor și orator* (26.V.1968); Luca Preda, *Ovid Densusianu* (26.V.1968).

Filiala Deva

Nicolae Antoce, *Dezvoltarea gîndirii elevilor prin predarea propozițiilor incidentale* (9.X.1967); Rabu Ciobanu, *Din presa secolului trecut; „Transacțiuni literare și științifice"* (16. XI. 1967); Sergiu Graur, *Culegere de exerciții gramaticale* (10. XII. 1967); Dumitru Susan, *Mihail Sadoveanu și școala* (15. I. 1968): Silvia Gribincea, *Particularitățile studierii poeziei lirice, creației epice și a dramaturgiei în școală* (11. III. 1968).

Filiala Galați

Paula Catană, *O sută de ani de existență a Liceului „Vasile Alecsandri"* (25. XI. 1967); D. D. Soitu, *Tradiții literare din activitatea Liceului „V. Alecsandri"* (25.XI.1967); Gh. Hagiu, *Contribuția profesorilor Liceului „V. Alecsandri" la revista gălățeană „Orizonturi"* (25.XI.1867); D. Stăhescu, *Al. Nicolescu și Dimitrie Dan, foști profesori ai Liceului „V. Alecsandri"* (25.XI.1967); Cezar Serbu, *Teodor Bădărău* (25.XI.1967); Gh. Chiricuță, *Ion Buhociu* (25.XI.1967); Eugen Munteanu, *Emanoil Constantinescu* (25.XI.1967); Janeta Beșliu, *Aspecte ale dezvoltării presei satirice în orașul și regiunea Galați* (25.XI.1967); Ion Brezeanu, *Miorița: un proces artistic viu* (25.XI.1967); Laurențiu Bourceanu, *Proza lui V. Alecsandri* (25.XI.1967); Gh. Hîncu, *Date noi despre M. Kogălniceanu* (25.XI.1967); Ecaterina Faur, *Reflexe psihice* (25.XI.1967); Gh. Ștefănescu, *Cîteva sugestii privind îmbunătățirea predării limbii române în liceu* (25.XI.1967); Barbu Leibovici, *Contribuția cercurilor pe materii la creșterea interesului pentru învățătură* (25.XI.1967); Paul Păltănea, *Cîteva date privind legăturile lui M. Kogălniceanu în orașul Galați* (8.IX.1967); Valentin Turlan, *Terminologia pescuitului în opera lui M. Sadoveanu* (6.IV.1968); Ion T. Dragomir, *Personalitatea lui Costache Negri* (2.VI.1968).

Filiala Iași

Maria Platon, *M. Kogălniceanu și problemele literaturii românești* (30.IX.1967); Al. Husar, *M. Kogălniceanu și Europa* (30.IX.1967); Al. Zub, *Scrieri inedite ale lui M. Kogălniceanu* (30.IX.1967); D. Ciută și Leon Lucian, *Rolul lui M. Kogălniceanu și organizarea învățămîntului în timpul domniei lui Alexandru Ioan Cuza* (30.IX.1967); Al. Husar, *V. Neacșu — luptător ardelean* (8.X.1967); V. Adăscăliței, *Bogăția și varietatea repertoriului teatrului folcloric moldovenesc* (21.XI.1967); Gavril Istrate, *Profesorul Virgil Șotropa* (3.XII.1967); Elvira Sorohan, *N. Iorga dramaturg* (10.XII.1967); Artistide Hazgan, *Probleme de docimologie* (17.XII.1967); Gavril Istrate, *Limba poeziilor lui Oct. Goga* (12.I.1968); M. Drăgan, *Moștenirea lui B. P. Hasdeu* (12.II.1968); I. Manolache, *Metodica examenelor în învățămîntul de cultură generală* (19.II.1968); C. Frîncu, *Limba scrierilor lui Al. Odobescu* (4.III.1968); I. D. Lăudat, *150 de ani de la înființarea școlii de la Sf. Sava* (11.III.1968); Al. Dima, membru coresp. al Academiei, *Comparatismul românesc și perspectivele lui* (12.III.1968); L. Faifer, *Metodica lecțiilor de control al lecturii suplimentare* (18.III.1968); Emilia Milicescu, *50 de ani de la moartea lui B. Delavrancea* (23.III.1968); C. Ciopraga, *Reflecții asupra caracterului literaturii române* (30.III.1968); I. Sîrbu, *Romanul istoric al lui Camil Petrescu* (7.IV.1968); C. Partin, *100 de ani de la nașterea lui M. Dragomirescu* (14.IV.1968); I. Apetroaie, *Liviu Rebreanu și conștiința de romancier* (6.V.1968); V. Adăscăliței și I. Ciubotariu, *Bogăția și varietatea teatrului popular în județele Iași și Vaslui* (13.V.1968);

L. Faifer, *Criticul E. Lovinescu* (20.V.1968); D. Nica și 1. Morărescu, *Congresul internațional al romaniștilor* (23.V.1968); Gavril Istrate *Sextil Pușcariu* (27.V.1968); V. Arvinte, *Concepția lui Sextil Pușcariu cu privire la formarea limbii și a poporului romîn* (27.V.1968); Dan Ilie, *Sextil Pușcariu — critic și istoric literar* (27.V.1968); D. Irimia, *Probleme de gramatică descriptivă la Sextil Pușcariu* (27.V.1968); I. D. Lăudat, *Anul revoluționar 1848 în conștiința scriitorilor noștri* (3.VI.1968); D. Irimia, *Expresia lingvistică a universului în poezia lui M. Eminescu* (10.VI.1968); Subfiliala Huși: N. Cărăbușu, *Numele proprii în opera lui D. Cantemir* (3.XII.1967); I. Angheluș, *Un spirit fin: N. Davidescu* (3.XII.1967); Subfiliala Vaslui: Elena Simiuc, *150 de ani de la nașterea lui M. Kogălniceanu* (9.IX.1967).

Filiala Oradea

Titus Roșu, *Luptele bihorene pentru drepturile limbii române în secolul al XIX-lea* (1.X.1967); Nicolae Măruşca, *Graiul românilor din Borod* (10.XII.1967); Lucian Drimba, *Gh. Barițiu și Iosif Vulcan* (16.I.1968); Nicolae Măruşca, *Graiul comunei Borod. Consonantismul* (25.II.1968); Victor V. Grecu, *Contribuția lui Visarion Roman la unificarea limbii române* (17.III.1968); Nicolae Măruşca, *Craiul comunei Borod. Morfologia* (17.III.1968); Lucian Drimba, *Iosif Vulcan academician* (19.III.1968); Nicolae Măruşca, *Graiul comunei Borod. Formarea cuvintelor* (19.IV,1968); Ion Bradu, *Avram Iancu și folclorul bihorean* (8.V.1968); Lucia Sucigan, *Avram Iancu în revista „Familia"* (8.V.1968).

Filiala Piatra-Neamț

Sesiunea semicentenarului morții lui Calistrat Hogaș (8.X.1967); C. Ciopraga (Iași), *Arta lui Calistrat Hogaș;* G. G. Ursu (București), *Alternanța sublim-comic în opera lui Calistrat Hogaș;* Emilian Petrescu, *Calistrat Hogaș, omul;* Sofia Burculeț, *Calistrat Hogaș, pedagogul;* Emil Leahu. *Câteva observații pe marginea poeziilor publicate de Calistrat Hogaș în revista nemțească „Asachi";* Const. Militaru, *Elemente etnografice și sociologice în memorialistica lui Calistrat Hogaș;* Ion Micu (Oraș Gh. Gheorghiu-Dej), *Reminiscențe clasice în proza lui Calistrat Hogaș;* Har. Mihailescu, *Umanismul în opera lui Calistrat Hogaș;* Emilian Petrescu, *Un scriitor uitat — Titus Hotnog* (13.XII.1967); Emil Leahu, *Limbaj de pamflet în ciclul „1907" de Tudor Arghezi* (14.I.1968); Emil Leahu, *Activitatea independentă a elevilor în procesul de însușire a noțiunilor generale de teorie a literaturii* (13.XII.1967); Al. Iftimie, *Monografia Liceului „Petru Rareș" din Piatra-Neamț* (1.II. și 11.V.1968); Al. Iftimie, *O publicație modernistă la Piatra-Neamț: „Petrodava"* (17.V.1968).

Filiala Pitești

Ion Moise, *Negația logică în lingvistică* (22.XI.1967); Marin Bădescu, *Scrisori inedite despre Al. Davila* (22.XI.1967); A. Vasiliu, *Octavian Goga și revista „Luceafărul" pe baza unor documente inedite* (22.XI.1967); Drăghici Mărgineanu, *Analogii literare (Eminescu și Arghezi)* (22.XI.1967); Mihail Ilovici, *Noi date biografice despre Camil Petrescu* (29.IV.1968); G. N. Dragomirescu, *Despre figurile de stil* (18.I.1968); Aurel Vasiliu, *Eminescu și biblioteca lui Aron Pumnul* (18.I.1968); Augustin Z. N. Pop, *Anul 1848 pe meleagurile argeșene în operele scriitorilor noștri* (27.V.1968); Nicolae Spinei, *Simetria în opera lui Liviu Rebreanu* (24.VI.1968).

Filiala Ploiești

N. Simache, *Tipografia și biblioteca lui I. Heliade-Rădulescu* (20.IX.1967); Paul Marinescu, *Cu privire la interpretarea nuvelei „Pădureanca" de I. Slavici* (20.IX.1967); N. Vasilescu, *Arta literară a lui Nicolae Iorga* (18.X.1967); Ion Bâzu, *Evoluția modului supin* (18.X.1967); Aspasia Vasiliu, Natalia Boncu, Mihail Vulpescu, N. Simache, Const. Boncu, Paul Popescu, *Simpozionul „Dezvoltarea învățământului în regiunea Ploiești"* (în colaborare cu filiala Buzău, (22.X.1967); Gh. Nicodinescu, *Un moment în epigrama românească: Cincinat Pavelescu* (15.XI.1967); C. Enciu, *Izvoare folclorice ale operei lui Panait Istrati* (15.XI.1967); Nicolae Bălan, *Eminescu și „Fîntîna Blanduziei"* (13.XII.1967); Ieronim Tătaru, *Motivul plopului în poezia lui Arghezi* (13.XII.1967); N. Simache, *O scrisoare originală a lui Eminescu către Veronica Micle* (13.XII.1967); Paul Marinescu, *Geneza poemului „Luceafărul"* (19.I.1968); Ion Florian, *Eminescu și muzica* (26.I.1968).

Filiala Reşiţa

Mihai Deleanu, *Onomastica unui sat din Ardeal* (20.IX.1967); Ioan Bettisch, *Ipoteze privind formarea unor propoziţii monomembre* (20.IX.1967); Mihai Deleanu, *„Tata Oancea" — un poet bănăţean* (15.X.1967); Ioan Bettisch, *Utilizarea termenului „formă gramaticală" de către W. v. Humboldt* (15.X.1967); Mihai Deleanu, *Pentru rigurozitate în ortografie şi terminologia ştiinţifică* (25.I.1968); Octavian Răuţ, *Originea numelui oraşului Timişoara* (18.II.1968); Ioan Bettisch, *Ipoteză cu privire la rolul comun al aglutinării şi al flexiunii* (20.III.1968); Wanda Szawatzky, *Limba turnătorilor din graiul german reşiţean* (15.V.1968); Mihai Deleanu, *Consideraţii asupra folclorului din război* (10.VI.1968).

Filiala Sibiu

Gh. Pavelescu, *Fantasticul, modalitate artistică în proza lui Pavel Dan* (11.XI.1967); Pimen Constantinescu, *Petru Cercel — umanist* (14.III.1968); Gh. Pavelescu, *Începuturile folcloristicii în Transilvania* (9.V.1968); Doina Bena, *O colecţie de folclor ardelean din 1866* (9.V.1968); Ion Roşianu, *Despre sistemul oficial al numelor de persoană din comuna Lancrăm* (23.V.1968); Gh. Pavelescu şi Ioan Wiesenmayer, *Folclorişti saxo-români* (9.V.1968); Maria Fanache, *Gîndirea estetică a „Revistei Cercului literar"* (11.—12.V.1968); Gh. Pavelescu, *Contribuţia revistei „Transilvania" la cunoaşterea, valorificarea şi păstrarea patrimoniului nostru popular* (11—12.V.1968).

Filiala Timişoara

Victor Iancu, *Personalitatea lui Titu Maiorescu* (15.IX.1967); Eugen Todoran, *Judecata de valoare în critica lui Titu Maiorescu* (15.IX.1967); Ion Iliescu, *Titu Maiorescu estetician* (15.IX.1967); Gheorghe Manciu, *Titu Maiorescu şi problemele limbii literare* (15.IX.1967); Petru Ardeleanu, *Titu Maiorescu şi mişcarea culturală din Transilvania* (15.IX.1967); Lucia Jucu Atanasiu, *Memorialul de călătorie al lui M. Kogălniceanu* (20.X.1967); Ion Iliescu, *M. Kogălniceanu şi ideologia estetică a epocii* (20.X.1967); C. Mihalache, *M. Kogălniceanu orator* (20.X.1967); Ştefan Munteanu, *Structură stilistică şi armonie poetică — cu referire la poemul „Peste vîrfuri" de M. Eminescu* (26.XII.1967); Ion Iliescu, *D. Cantemir, opinii cu privire la artă şi frumos* (26.XII.1967); Vasile Şerban, *Unele discuţii actuale în domeniul gramaticii* (10.I.1968); Alex. Crişan, *Biografia în predarea lecţiilor de literatură* (10.I.1968); Rodica Bărbat, *Metafora în poezia lui Lucian Blaga* (21.II.1968); Silvia Rogobete, *Probleme de limbă în dramaturgia lui Ion Luca* (14.III.1968); Ştefan Munteanu, *George Coşbuc traducător al „Eneidei"* (12.V.1968); Ion Iliescu, *Concepţia estetică a lui George Coşbuc* (12.V.1968); Gheorghe Manciu, *Despre raportul sintactic alternativ* (30.VI.1968).

Filiala Tîrgovişte

Lazăr Dinescu, *Comemorarea a 150 de ani de la naşterea lui M. Kogălniceanu* (9.IX.1967); Mihaela Bărbulescu, *Tema ruinelor în literatura română* (10.XI.1967); Radu Gioglovan, *Contribuţii inedite privitoare la biografia lui Gr. Alexandrescu* (14.I.1968); Radu Gioglovan, *Locuri şi personaje tîrgovişlene în opera lui Brătescu-Voineşti* (14.I.1968); Mihaela Bărbulescu, *Tema ruinelor în opera poeţilor tîrgovişteni* (14.I.1968); Lazăr Dinescu, *Pagini de duioşie şi umor în opera lui Brătescu-Voineşti* (14.I.1968); Mircea Georgescu, *Date inedite privitoare la familia şi anii de şcoală a lui Brătescu-Voineşti* (14.I.1968); Marilena Teodorescu, *Limba şi stilul operei lui Brătescu-Voineşti* (14.I.1968); Valeriu Liţă, *Natura în poezia lui Lucian Blaga* (10.IV.1968); Ion Gavrilă, *Identificări tîrgovişlene în opera lui Brătescu-Voineşti* (14.I.1968); Grigore Popa, *Mijloace artistice în „Scrisoarea III"* (18.V.1968); Vasilica Serescu, *Munca independentă a elevilor în consolidarea cunoştinţelor de limba şi literatura română* (26.X.1967); Ion Ene, *Educarea patriotismului în orele de literatură* (15.XII.1967); Grigore Popa, *Analiza literară a poeziei „Născocitorul" de T. Arghezi* (28.II.1968); Alexandrina Seltea, *Memorialistica lui Gr. Alexandrescu* (13.VI.1968).

Filiala Tg.-Jiu

Iancu Popescu, *150 de ani de naşterea lui M. Kogălniceanu* (12.IX.1967); Pantelimon Cristea, *Nota, stimulent la învăţătură* (12.IX.1967); Vera Druţă, *Activitatea în afară de clasă a profesorului de limba şi literatura română* (12.IX.1967); Elena Diaconescu, *Valorificarea observaţiilor rezultate din corectarea compoziţiilor şi a temelor scrise* (12.IX.1967); Marcel Guţă, *Pre-*

darea noțiunilor de teorie a literaturii la clasele V-VIII (12.IX.1967); Cornel Cîrstoiu, *Probleme de ortografie* (8.X.1967); Cornel Cîrstoiu, *St. O. Iosif la Tg.-Jiu* (10.XII.1967); Viorica Angheloiu, *Simbolismul lui Ștefan Petică* (10.XII.1967); Cornel Alexandrescu, *Caracterizarea personajelor pozitive în literatură* (10.XII.1967); Const. Bistreanu, *Ovidiu, cîntăreț al pămîntului românesc* (10.XII.1967); Vera Druță, *Valoarea stilistică a părților de vorbire* (10.XII.1967); Alexandrina Popovici, *Emil Gîrleanu povestind copiilor* (14.I.1968); Elena Bălan, *100 de ani de la nașterea lui Brătescu-Voinești* (18.II.1968); Const. Bistreanu, *Imaginea iubitei și a mamei în poezia lui Eminescu* (18.II.1968); Teodor Pîslaru, *Ideologia mișcării gîndiriste* (18.II.1968); Alex. Popovici, *Folclorul, mijloc în formarea personalității elevului* (10.III.1968); Victor Andrițoiu, *Umor în poezia lui I. Minulescu* (19.V.1968); Grigore Pupăză, *Folclor ritual din Arcani* (19.V.1968); Teodor Pîslaru, *Gîndirismul în literatură și artă* (2.VI.1968); Const. Bistreanu, *George Enescu, cîntăreț al frumuseților poporului nostru* (2.VI.1968).

Tipa u executat sub comanda nr. 2533 la
Intreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918",
Str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97,
București,
Republica Socialistă România

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Lei 14

I 7517

SOCIETATEA DE ȘTIINȚE FILOLOGICE
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

LIMBĂ ȘI LITERATURĂ

21

BUCUREȘTI — 1969

7517

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

-- UCL 2014

SOCIETATEA DE ȘTIINȚE FILOLOGICE DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ
ROMÂNIA

1022 .... "

LIMBĂ
ȘI LITERATURĂ

XXI

VOLUM CONSACRAT CENTENARULUI COSTACHE NEGRUZZI

București — 1969

11.676

COMITETUL DE REDACȚIE

Acad. *Al. Graur* *Al. Dima*, membru corespondent al Academiei
(redactori responsabili)
Emil Boldan
(redactor responsabil adjunct)

Boris Cazacu, membru coresp. al Academiei, *Ion Coteanu*, membru coresp. al Academiei, *Mioara Avram*, *M. Bărbătescu*, *G. Beldescu*, *Al. Bojin*, *C. Ciopraga* (Iași), *Ion Dumitrescu*, *Pompiliu Marcea*, *Emilia Șt. Milicescu* (Brașov), *George Munteanu*, *Ștefan Munteanu* (Timișoara), *D. Păcurariu*, *I. Pervain* (Cluj), *Mihai Pop*, *Dan Simonescu*, *Romulus Todoran* (Cluj), *Alecsandrina Tutoveanu* (membri).

Mircea Anghelescu
(secretar de redacție)

LIMBĂ ŞI LITERATURĂ

XXI

SOMMAIRE

AL. DIMA, membre correspondant de l'Académie	Avant-propos	17
N. I. POPA (Jassy)	C. Negruzzi, auteur classique de notre littérature	19
C. CIOPRAGA (Jassy)	C. Negruzzi, auteur moderne	33
EMIL BOLDAN (Bucarest)	Contribution de C. Negruzzi à la fondation et au développement de la revue „Dacia literară"	37
PAUL CORNEA (Bucarest)	Une autobiographie inconnue de Costache Negruzzi	53
AL. HUSAR (Jassy)	C. Negruzzi et les problèmes de la culture nationale	63
C. RĂȚOI (Suceava)	Aspect national de l'oeuvre de C. Negruzzi	73
GH. POPOVICI (Sibiu)	Relations de C. Negruzzi avec la Transylvanie	81
AUGUSTIN Z. N. POP (Pitești)	Quelques contributions documentaires à l'oeuvre et à la biographie de Costache Negruzzi	89
	★	
IOAN MICU (Bacău)	Interférences de culture clasique dans la prose épique de C. Negruzzi	95
C. D. PAPASTATE (Craiova)	C. Negruzzi, traducteur des **Ballades** de V. Hugo	105
CONST. SAVA (Suceava)	C. Negruzzi, traducteur de Pouchkine	123
MIRCEA ANGHELESCU (Bucarest)	Notes sur C. Negruzzi et les **Mélodies irlandaises** de Thomas Moore	131
	★	
V. ADĂSCĂLIȚEI (Jassy)	C. Negruzzi et le folklore	135

★

PAULA DIACONESCU (Bucarest)	Le livresque et le populaire dans le style de C. Negruzzi	139
AL. CRISTUREANU (Cluj)	Images livresques formées par des noms propres dans l'oeuvre de C. Negruzzi	151
ION DUMITRESCU (Bucarest)	Le style de C. Negruzzi	159

SUMAR

AL. DIMA membru coresp. al Academiei	Cuvînt înainte	17
N. I. POPA (Iaşi)	C. Negruzzi, clasic al literaturii noastre	19
C. CIOPRAGA (Iaşi)	C. Negruzzi, scriitor modern	33
EMIL BOLDAN (Bucureşti)	Contribuţia lui C. Negruzzi la pregătirea şi dezvoltarea „Daciei literare“	37
PAUL CORNEA (Bucureşti)	O autobiografie necunoscută a lui Costache Negruzzi	53
AL. HUSAR (Iaşi)	C. Negruzzi şi problemele culţurii naţionale	63
C. RĂŢOI (Suceava)	Aspectul naţional al operei lui C. Negruzzi	73
GH. POPOVICI (Sibiu)	Legăturile lui C. Negruzzi cu Transilvania	81
AUGUSTIN Z. N. POP (Piteşti)	Cîteva contribuţii documentare la opera şi biografia lui Costache Negruzzi	89
	★	
IOAN MICU (Bacău)	Interferenţe de cultură clasică în proza epică a lui C. Negruzzi	95
C. D. PAPASTATE (Craiova)	C. Negruzzi, traducător al **Baladelor** lui V. Hugo	105
CONST. SAVA (Suceava)	C. Negruzzi, traducător al lui Puşkin	123
MIRCEA ANGHELESCU (Buc.)	Note despre C. Negruzzi şi **Melodiile irlandeze** ale lui Thomas Moore	131
	★	
V. ADĂSCĂLIŢEI (Iaşi)	C. Negruzzi şi folclorul	135

★

PAULA DIACONESCU (Buc.)	Livresc și popular în stilul lui Negruzzi	139
AL. CRISTUREANU (Cluj)	Imagini livrești formate din nume proprii în opera lui C. Negruzzi	151
ION DUMITRESCU (Buc.)	Stilul lui C. Negruzzi	159

СОДЕРЖАНИЕ

Ал. Дима, член кор. Академии ССР	Вступительное слово	17
Н. И. Попа (Яссы)	**К.** Негруцци — классик нашей литературы	19
К. Чиопрага (Яссы)	Современность **К.** Негруцци	**33**
Эмиль Болдан (Бухарест)	Участие **К.** Негруцци в подготовке и в развитии журнала „Дачиа литерарэ“	37
Пауль Корнеа (Бухарест)	Неизвестная автобиография **К.** Негруцци.	53
Ал. Хусар (Яссы)	**К.** Негруцци и проблемы национальной культуры	63
К. Рэцой (Сучава)	Национальность в творчестве **К.** Негруцци.	73
Г. Поповичи (Сибиу)	Связи **К.** Негруцци с Трансильванией	81
Аугустин З. Н. Поп (Питешти)	Несколько документальных данных о жизни и творчестве Костаке Негруцци	89
	★	
Иоан Мику (Бакэу)	Элементы классической культуры в эпической прозе **К.** Негруцци	95
К. Д. Папастате (Крайова)	**К.** Негруцци — переводчик „Баллад“ В Гюго	105
Конст. Сава (Сучава)	**К.** Негруцци — переводчик Пушкина	123
Мирча Ангелеску (Бухарест)	Заметки о **К.** Негруцци и „Ирландских мелодиях“ Томаса Мура	131
	★	
В. Адэскэлицэй (Яссы)	**К.** Негруцци и фольклор	135
	★	
Паула Диаконеску (Бухарест)	Книжныйи народный элементы в стиле **К.** Негруцци	139

Ал. Кристуреану (Клуж) — Крижные образы, созданные с использованием имен собственных, в творчестве К. Негруцци — 151

Ион Думитреску (Бухарест) — Стиль Негруцци — 159

CONTENTS

AL. DIMA, corresponding member of the Academy	Foreword	17
N. I. POPA (Jassy)	C. Negruzzi, a classic of the Romanian literature	19
C. CIOPRAGA (Jassy)	C. Negruzzi, a modern writter	33
EMIL BOLDAN (Bucharest)	C. Negruzzi's contribution to the preparation and development of the „Dacia literară" Magazine	37
PAUL CORNEA (Bucharest)	An unknown autobiography of C. Negruzzi	53
AL. HUSAR (Jassy)	C. Negruzzi and the problem of national culture	63
C. RĂȚOI (Suceava)	The national aspect of C. Negruzzi's work	73
GH. POPOVICI (Sibiu)	C. Negruzzi and his connections with Transylvania	81
AUGUSTIN Z. N. POP (Pitești)	A few documentary contributions to the work and biography of C. Negruzzi	89
	★	
IOAN MICU (Bacău)	Classical cultural interferences in C. Negruzzi's epic prose	95
C. D. PAPASTATE (Craiova)	C. Negruzzi, a translator of the **Ballads** of Victor Hugo	105
CONST. SAVA (Suceava)	C. Negruzzi, a translator of Pușkin	123
MIRCEA ANGHELESCU (Bucharest)	Notes on C. Negruzzi and Thomas Moore's **Irish Melodies**	131
	★	
V. ADĂSCĂLIȚEI (Jassy)	C. Negruzzi and folklore	135

PAULA DIACONESCU (Bucharest)	Scholastic and folk features in Negruzzi's style	139
AL. CRISTUREANU (Cluj)	Scholastic metaphores consisting of proper names in C. Negruzzi's work	151
ION DUMITRESCU (Bucharest)	The style of C. Negruzzi	159

CUVÎNT ÎNAINTE

Cinstirea aniversării sau comemorării scriitorilor ca și comemorarea marilor evenimente culturale și literare ale trecutului nostru, atît de bogat și de expresiv pentru istoria nației, a alcătuit una din tradițiile stăruitor susținute ale *Societății de științe filologice*. Faptul trebuie socotit desigur ca firesc o dată ce țelurile noastre s-au îndreptat întotdeauna pe de o parte spre cultivarea valorilor istoriei literare, ca eficiente mijloace educative, pe de alta spre studiul științific al acestora prin munca cercetătorilor din întreaga țară. In realitate cele două scopuri s-au confundat mai totdeauna, orice investigație propriu-zis științifică presupunînd implicit și un aspect educativ, în timp ce simplele și retoricele ode închinate trecutului literar n-au fost niciînd agreate de societatea noastră.

Dedicînd volumul de față comemorării centenarului morții lui Costache Negruzzi, ne situăm firesc în matca tradiției mai sus citate și ne asociem astfel tuturor celorlalte acțiuni pe care Academia R.S.R., alte instituții și periodicile noastre le-au organizat în același sens. Față de cele din urmă, *Societatea de științe filologice* se prezintă cu această culegere de studii compacte și relativ unitare, rodul muncii colaboratorilor noștri din învățămîntul superior și cel de cultură generală, care s-au străduit cu toții să-l omagieze pe Negruzzi prin contribuțiile cercetării științifice.

Volumul de față nu exprimă, prin urmare, acel caracter strict ocazional, legat de obicei de aniversări și comemorări, ci aprinde lumini noi cu privire la opera și personalitatea celui care a scris pe Alexandru Lăpușneanu.

Studiile cuprinse în culegere tratează probleme și desfășoară în jurul operei lui Negruzzi, perspective variate. Unele ca, de pildă, cele despre scriitor ca personalitate clasică sau modernă, au un caracter de ansamblu fără a căpăta totuși locuri comune prea cultivate în trecut. Altele dezvoltă aspecte particulare ca rolul lui Negruzzi în cadrul pregătirii „Daciei literare" sau problemele culturii naționale la acesta. Unele dintre studii tratează apoi probleme puțin cunoscute aducînd numeroase date noi ca, de exemplu, cercetarea cu privire la legăturile scriitorului cu Transilvania.

De un interes deosebit ne par studiile documentare și biografice ca și descoperirile unor scrieri necunoscute ale lui Negruzzi de felul autobiografiei din 1843, care ridică noi ipoteze relativ la operă și la alți scriitori ai epocii. Alteori, studiile volumului de față aduc aspecte mai cunoscute ca, de exemplu, opera sa de traducător și cultura sa universală, depășind însă

contribuţiile anterioare. Se adaugă, la toate acestea, cercetările stilistice cu care se încheie culegerea şi care scot în relief laturile livreşti şi populare, imaginile cărturăreşti, trăsăturile de ordin sintactic, caracterele generale şi particulare ale stilului lui Negruzzi.

Contribuţii ca cele de mai sus îndreptăţesc publicarea, în cel de-al XXI-lea volum al colecţiei *Limbă şi literatură*, a studiilor de faţă dedicate unuia din clasicii noştri cei mai caracteristici pentru stadiul istoriei sociale, culturale şi literare a epocii sale.

Prof. AL. DIMA
membru corespondent al Academiei
Preşedintele secţiei de literatură română

Volumul de față cuprinde, în cea mai mare parte a sa, comunicările prezentate la sesiunea științifică comemorativă organizată de Societatea de științe filologice la Suceava în ziua de 26 octombrie 1968, cu ocazia centenarului morții lui Costache Negruzzi. Sesiunea, desfășurată sub auspiciile Consiliului de conducere al Societății și sub președinția prof. univ. Mihai Pop, cu participarea reprezentanților tuturor filialelor din țară, s-a bucurat de tot sprijinul instituțiilor culturale locale, pe care ținem să-l amintim și aici, și în special de cel al rectorului Institutului pedagogic, Al. Vasilescu, și al filialei S.S.F. Suceava (lect. univ. I. Lazăr, asist. univ. M. Iordache). Au mai fost incluse în volum unele comunicări prezentate de membrii Societății la alte manifestări comemorative din țară (cele semnate de Paul Cornea, la Iași, Augustin Z. N. Pop, la Pitești etc.).

Punînd la îndemîna profesorilor de literatură, a cercetătorilor, a tuturor celor interesați de trecutul nostru literar aceste materiale, sîntem convinși că răspundem uneia dintre cele mai stringente cerințe ale edificării pe baze documentare și științifice trainice a cercetării literaturii noastre moderne și, totodată, necesității de a da învățămîntului nostru elemente suplimentare pentru ridicarea calitativă a predării literaturii.

COMITETUL DE REDACȚIE

COSTACHE NEGRUZZI, CLASIC AL LITERATURII NOASTRE

N. I. POPA

Centenarele scriitorilor constituie prilejuri de verificare a personalității și mai ales a operei lor, privite sub optica nouă, mereu schimbătoare a criticii și a istoriei literare. Considerați sub această lumină, unii dintre ei capătă valori noi, adesea nebănuite, iar alții apar umbriți și condamnați uitării. Centenarul morții lui Costache Negruzzi, sărbătorit la 24 august 1968, iată un moment solemn cînd putem trece la un proces de valorificare a acestui mare scriitor, creator al prozei artistice românești. Nu este vorba să descoperim un *nou* Negruzzi, după formula lansată în anii din urmă de critica apuseană, care își arogă dreptul de a interpreta scriitorii polivalenți, priviți sub o estetică diferită, conformă cu ideile noastre actuale despre creația literară. Faimoasa „ceartă" din critica franceză recentă a stabilit că nici o imagine a scriitorului nu este *definitivă*. Ea se poate adînci și îmbogăți grație contribuției aduse de istoria și critica literară, de literatura comparată, de analiza intrinsecă a operelor, unde metodele noi ale lingvisticii, stilisticii, psihologiei sau sociologiei, cu tehnica lor riguroasă, pe baze structuraliste, au un rol important.

Este evident că marii noștri clasici, de la Eminescu, Creangă și Caragiale, pînă la M. Sadoveanu și Tudor Arghezi, au cîștigat dimensiuni noi, pe plan național și universal, cu fiecare reluare în considerare a operei lor, fără pretenție totuși de a le fi epuizat toată bogăția. Problema se pune cu atît mai mult în cazul lui Costache Negruzzi, relativ puțin studiat.

Ne pare semnificativ faptul că critica literară actuală, de la noi și de peste hotare, ridicată împotriva istoriei literare și a literaturii comparate pozitiviste, dominate de fapte și de erudiție, adesea sterile, deci *extrinsece*, se orientează hotărît spre analiza *intrisecă* a operelor literare. Colecția franceză „Ecrivains de toujours" ne-a dat o excelentă serie de monografii-bilanț, unde scriitorii sînt considerați și judecați „par eux-mêmes", reconstituiți după operă, corespondență, memorii, mai curînd decît după biografie, socotită de valoare accesorie în înțelegerea temeinică a creației lor. Într-o mare diversitate de metode, opera însăși este supusă unei analize „de adîncime". Estetica, psihanaliza, psihocritica relativă la „lumea imaginară" a scriitorului, sociologia, metoda marxistă, în fine și mai ales, cercetarea structurilor lingvistice și stilistice ale operei sînt puse la contribuție, cu rezultate deocamdată inegale, în descifrarea lumii create de scriitor cu ajutorul *limbajului*. Înarmată cu aceste metode moderne, inspirate de unele atitudini filozofice. critica actuală se poate considera creație.

Viaţa şi opera unui scriitor ca C. Negruzzi se explică şi se lămuresc reciproc. Pentru încadrarea şi înţelegerea operei lui literare, proiectată pe fundalul epocii şi pentru analiza ecoului ei în zilele noastre, nu ne putem totuşi lipsi de unele date istorice care au determinat formarea personalităţii scriitorului şi creaţia sa literară, privite în complexitatea şi unitatea lor dialectică. După prezentarea sumară a lui C. Negruzzi ca om de cultură, un spaţiu mai larg va fi consacrat scriitorului şi operei sale literare.

Costache Negruzzi s-a născut, după toate probabilităţile, în 1808, la Trifeşti, în ţinutul Iaşului. Tatăl lui, Dinu Negruţ, răzeş, îşi înjghebase oarecare stare şi căpătase un mic rang de boierie. În paginile spirituale din *Cum am învăţat româneşte*, C. Negruzzi arată preocupările cărturăreşti ale tatălui, om cu bibliotecă şi atent ca fiul să înveţe greceşte şi franţuzeşte. Dar adevăratul lui dascăl pentru limba română a fost cartea lui Petru Maior, *Despre începutul Românilor*. Aceste condiţii prielnice explică şi precocitatea tînărului care, în anii 1821—1823, cînd îşi însoţeşte tatăl refugiat, în vremea Eteriei, la moşia Sărăuţi din „raiaua Hotinu", face traduceri din Voltaire, Marmontel şi alţi scriitori francezi din secolul al XVIII-lea, prin intermediul limbii greceşti. La Chişinău îl cunoaşte pe Puşkin, surghiunit de regimul ţarist. Acesta îl îndrumează în cunoaşterea literaturii ruse şi a folclorului.

Revenit la Iaşi în 1823, el începe o viaţă agitată dusă pe mai multe planuri. Moartea tatălui în 1826 îi lasă încurcături materiale, care îl silesc să intre în administraţia Moldovei, unde înaintează de la gradul de simplu diac pînă la acel de ministru al Finanţelor, sub Mihail Sturza, Grigore Ghica şi Al. I. Cuza. În acest timp, asumă sarcini ca acelea de primar al Iaşului, codirector la Teatrul Naţional, alături de M. Kogălniceanu şi V. Alecsandri, şi deputat. Cu sprijinul lui Mihail Sturza, înaintează şi în ierarhia boierească, de la căminar pînă la vornic.

Cu începere din 1835, C. Negruzzi se angajează în publicistica vremii cu colaborări regulate la revistele lui G. Asachi, „Albina românească", „Alăuta românească" şi „Spicuitorul moldo-român", la acelea ale lui Heliade, „Curierul românesc", „Curier de ambe sexe", „Gazeta Teatrului Naţional", „Muzeu Naţional", în fine la „Foaie pentru minte, inimă şi literatură" a ardeleanului G. Bariţ. Este cîştigat de programul de spirit luminist din cercul lui Asachi şi Heliade, în care se puneau probleme mari ca realizarea unei limbi şi a unei literaturi unitare, închegarea unei şcoli româneşti, a unui teatru cu repertoriu naţional şi a unei prese capabile să răspîndească cultura în popor. Scrisoarea adresată de el lui G. Asachi, la 21 iulie 1838, formulează un întreg program cultural şi literar unitar în sprijinul acestor idei înaintate. Le aplică şi el activ, traducînd, imitînd şi localizînd melodrame, drame de Victor Hugo, baladele acestuia, poeme preromantice şi romantice. Publică deja nuvele romantice ca *Zoe*, schiţe de moravuri şi *Aprodul Purice, anecdot istoric*. Colaborează chiar la „Calendarele" şi „Almanahurile" lui Asachi.

După această perioadă, condusă de spirit enciclopedist în cultură şi de romantism în domeniul literar, anul 1840 îi deschide drumuri noi, prin colaborarea la „Dacia literară" şi „Propăşirea". Prietenia cu M. Kogălniceanu, V. Alecsandri, I. Ghica, Al. Russo, N. Bălcescu şi C. Bolliac îl ridică la un nivel progresist superior, prin lupta lor deschisă antifeudală, pregătitoare pentru revoluţia burghezo-democratică de la 1848. In spiritul istori-

co-poporan al „Daciei literare", el colaborează masiv la această revistă cu contribuţii semnificative : *Alexandru Lăpuşneanul, Cîntece populare a Moldovei* şi nuvela realistă *O alergare de cai*. Codirector la Teatrul Naţional, el ajută reprezentarea comediilor lui Alecsandri. Scriitorul se orientează acum spre o viziune realistă şi populară a vieţii. O dovedesc schiţe de moravuri ca *Provinţialul*, adevărată „fiziologie" balzaciană, însăilarea de proverbe populare *Pîcală şi Tîndală*, nuvela anticlericală *Toderică*, localizată după Mérimée, scrisorile polemice relative la limba literară, publicate în „Propăşirea". Observarea este valabilă şi pentru volume de traduceri ca *Satire şi alte poetice compuneri* de prinţul Antioh Cantemir, *Balade* de Victor Hugo, *Elemente de dreptul politic dupre mai mulţi autori de un filoromân*, comentar perspicace al ideilor luministe ale lui Montesquieu.

În anii de după 1840, C. Negruzzi ajunge la maturitate ideologică şi artistică. Sub influenţa sănătoasă a scriitorilor din Moldova şi din celelalte provincii, el a ştiut deopotrivă să-şi asimileze şi nota de critică socială din contactul cu operele lui Puşkin, Antioh Cantemir, Victor Hugo, Balzac, Mérimée, Byron, Thomas Moore. Dar el n-a fost un bonjurist ca Alecsandri, Kogălniceanu, Russo, Bălcescu, C.A. Rosetti, însufleţiţi de ideile revoluţionare franceze. Faptul este vizibil în atitudinea lui de rezervă faţă de mişcarea revoluţionară din 1848 de la Iaşi, cînd se retrage la moşie, gest care i-a fost sever imputat de revista „Bucovina". In mai multe rînduri, a separat *politica* de *literatură*. Nici faţă de Unire nu a avut o poziţie clară, deşi, prin colaborarea lui la publicaţiile din toate provinciile şi la reviste unioniste ca „România literară" a lui Alecsandri, la „Steaua Dunării", „Zimbrul" ale lui Kogălniceanu, la „Tribuna română" a democratului revoluţionar Ion Ionescu de la Brad, devenise un simbol al unirii culturale. In broşura *Despre capitala României* din 1866, el afirma chiar răspicat : „Noi voim Unirea. O dorim şi o vom cere întotdeauna *rostribus et unguis*".

După 1848, se ascut la C. Negruzzi contradicţiile din spiritul său între „românul vechi" şi „românul nou", recunoscuţi chiar de el în *Pentru ce ţiganii nu sînt români*. „Românul vechi" este boierul retrograd, intimidat în faţa unei răsturnări sociale. Este redactorul revistei oficiale „Săptămîna", unde dă sfaturi ţăranilor să asculte de Dumnezeu şi de boieri, „Învăţături morale şi religioase", recomandări de „economie şi hărnicie", ca singură soluţie pentru îndreptarea situaţiei din sate. Faţă de revolta lui Bălcescu sau Bolliac împotriva exploatării din sate, C. Negruzzi se mulţumeşte să deplîngă *locuinţele ţăranilor noştri* şi pe *omul de ţară* : fără însă a vedea adevăratele cauze ale mizeriei. „Românul nou" este autorul studiului istoric *Ochire retrospectivă*, datat din 1845, dar publicat numai în „România literară" din 1855, adevărat rechizitoriu al clasei boiereşti din ţările noastre. Îl mai găsim în *Scrisoarea XXIII*, în elogii Anei Ipătescu, în Scrisoarea III, Vandalism, protest vehement contra distrugerilor monumentelor istorice, în *Pentru ce ţiganii nu sînt români*, care laudă eliberarea robilor ţigani. Deşi, pe plan social-politic, activitatea sa de după 1848 a fost acea de rezervă prudentă, tipică pentru un mare boier conformist în opera sa literară nota predominantă rămîne atitudinea realistă şi critică, servind cu vervă şi mare talent procesul de denunţare a orînduirii feudale.

Punctul suprem al activităţii lui literare îl atinge în 1857, cînd îşi publică antologia-bilanţ *Păcatele tinereţelor*, alcătuită cu scrupulul unui mare scriitor şi cu conştiinţa parcă a unui testament literar. Selecţia este

severă, lăsînd la o parte materialul altor două volume care vor întregi ediția postumă de *Scrieri* (1872—1873), îngrijită de Iacob Negruzzi și prefațată de luminoasa *Introducere* semnată de V. Alecsandri. Gruparea textelor admise în volum caută să dea o unitate unui volum compus artificial din opere disparate. Procedeul amintește *Scenele*, istorice, pitorești și contemporane, de rezonanță balzaciană, sub care își prezentase colaborarea la „Dacia literară". Construcția volumului *Păcatele tinerețelor*, pe cicluri, *Amintiri de juneție*, *Fragmente istorice*, *Neghină și pălămidă* și *Negru pe alb-Scrisori la un prieten* se poate explica oarecum prin tematici și structuri analoage. În această dezordine aparentă stăruie, ca un fir roșu, o ordine interioară impusă de prezența statornică a scriitorului, cu toate contradicțiile lui. Se pot astfel depista în aceste pagini de antologie unele constante și identități tematice, care permit o aplicație valabilă a structuralismului. Rînd pe rînd și în același timp, memorialist, eseist, cercetător și povestitor pasionat al trecutului istoric, nuvelist și moralist, al societății contemporane, polemist, poet și dramaturg ocazional, epistolier viu, C. Negruzzi poate fi totuși redus la o serie de teme și structuri unitare, axate toate pe probleme de limbaj. Din ansamblul acestor structuri, descriptive, epice, dramatice, polemice, epistolare, lirice, sau moralizatoare, se desprind preocupările constante ale scriitorului de a înfățișa critic realități exemplare, menite să *instruiască* și să *placă*, după deviza clasicilor francezi, să servească imperativele de ordin social-cultural și artistic ale societății. Fără a intra în tehnicismul excesiv al analizei structuraliste a operei, considerată de noi încă neconvingătoare, mai ales în domeniul prozei, rebelă la ideea unui *sistem*, vom folosi mai jos unele din directivele acestor metode.

Ultimii zece ani din viața lui C. Negruzzi reprezintă o perioadă de declin fizic și literar. Producția i-a scăzut mult. Mai colaborează la revistele ieșene ale lui B. P. Hașdeu, „Din Moldova" și „Lumina", și la „Convorbiri literare", conduse de fiul său, Iacob Negruzzi. El moare la 24 august 1868, la Trifești, după o boală care îi obligase să decline propunerea oficială de a figura în prima serie de membri ai Societății Academice Române, viitoarea Academie Română.

*

Din larga participare a lui C. Negruzzi la viața culturală și literară, se desface o impresie pozitivă de durată, stăruință și unitate în felul de a pune problemele majore ale culturii românești din ajunul anului 1848. El a știut să le privească complex, în interdependența lor, condiție care i-a impus prezența activă în toate sectoarele : traduceri, disputele în jurul limbii literare, școala, presa, teatrul și literatura, considerate ca mijloace de deșteptare a conștiinței naționale, nevoia de libertate națională și socială și preocuparea continuă de a crea o literatură națională originală. Analiza activității lui literare trebuie prezentată pe domenii, deși între ele apar interferențe semnificative pentru un bun patriot, scriitor atent la frămîntările epocii, înarmat treptat cu o etică profesională consecventă.

C. Negruzzi își începe munca de scriitor ca traducător, îndemnat mai întîi de preferințe personale, condus apoi de nevoile teatrului românesc, unde melodrama *Triizeci ani sau viața unui jucător de cărți* de Ducange și Dinaux, sau dramele *Maria Tudor* și *Angelo* de Victor Hugo satisfăceau

gustul încă naiv al spectatorilor din Iași. În prefețele și cuvîntările acestor traduceri, Negruzzi depășește mesajul retoric al pieselor. „Teatrul îi o oglindă", afirmă el în prefața celei dintîi, adăugînd în încheiere speranța că va putea vedea și teatru românesc, „reprezentîndu-să virtuțile și eroicește fapte a Ștefanilor și a Alexandrilor".

Urmînd gustul vremii pentru exaltarea și orientarea sa persoanlă spre romantism, el traduce în condițiuni bune unele din *Baladele* lui Hugo, fragmente din *Melodii irlandeze* de Thomas Moore, poezii de Pușkin și de Byron, scene din Molière. În colaborare cu Al. Donici, publică o meritorie versiune românească după *Satire și alte poetice compuneri* de Antioh Cantemir. Cu toate stîngăciile vădite în adaptarea versului lung românesc la rigorile versurilor clasice apusene, Negruzzi reușește totuși să transpună în limba noastră dinamismul baladelor hugoliene, ascuțișul satiric al clasicului rus și ironia molierească, dar fără a se ridica la virtuozitatea poeților traduși. Sînt tălmăciri în mare măsură libere față de originale, experiențe încercate pe modele europene de prestigiu, care îi desvăluie și limitele în domeniul lirismului.

Trebuie să recunoaștem că nici stadiul de dezvoltare a limbii literare românești de atunci nu permitea o reușită mai convingătoare. Iată de ce această problemă îl va preocupa sistematic, de la polemicile lui cu Heliade prin revista „Muzeu național", articolele *Critică* din „Propășirea", pînă la vederile concluzive din *Studii asupra limbei române* din revistele lui Hașdeu. În cadrul „războiului limbilor", de care vorbea G. Bariț, C. Negruzzi, cu intuiție sigură, pregătește terenul pentru polemicile de ținută științifică susținute ulterior de Al. Russo, Hașdeu și Odobescu, în realizarea unei limbi românești unitare, pe baza textelor vechi și a limbii vorbite, în luptă cu excesele latinizante sau cosmopolite. O dovadă în acest sens o constituie concesiile lui de „literarizare" a limbii din textele proprii, în care moldovenismele lexicale și fonetice vor face loc aspectelor muntenești impuse de autoritatea lui Heliade, mult admirat de Negruzzi.

În aceste pagini de vervă spirituală, se afirmă deja polemistul înarmat cu simțul adînc al limbii, logic și informat, care vede în limbă un instrument viu de cultură, considerat obiectiv și istoric, o structură și un sistem care se cer respectate ca atare, în legătură strînsă cu toate fenomenele. În această privință, scrisoarea deja citată, trimisă în 1838 lui Asachi, exprimă o întreagă profesiune de credință de realism lingvistic, literar și teatral. Iar campania lui în sprijinul unei limbi populare și unitare revine în toată opera sa, sub structuri literare deosebite : polemică în presă, structură dramatică în comedii ca *Muza de la Burdujăni*, familiară, în scrisorile personale.

Poezia lui Negruzzi poate fi considerată ca o tentativă nereușită de tinerețe. Era prea lucid și critic pentru activitatea de meditație, reverie și adîncime sufletească pe care o presupune activitatea poetică, interioară prin excelență. Conștient de natura sa înzestrată mai curînd cu spirit observator decît meditativ, și-a intitulat autoironic *Neghină și pălămidă* grupul redus de poezii admise în *Păcatele tinereților*, iar „anecdotul istoric" *Aprodul Purice*, tip de poezie epică și patriotică, a preferat să-l așeze în capul ciclului *Fragmente istorice*.

Sînt puține poezii de reținut din opera lui C. Negruzzi. *Aprodul Purice* se înscrie în nota națională a pașoptiștilor dispuși să ridice legenda ero-

ilor populari la tentative ambiţioase de epopee. Acest poem, care anticipa îndemnul adresat de M. Kogălniceanu în *Introducţie* la „Dacia literară" de a folosi trecutul istoric şi folclorul ca izvoare literare, are unele calităţi de ordin epic: mişcare, dinamism, tablouri vii de mase populare în luptă, imaginea-ţăranului ostaş dîrz, figura nimbată de legendă a lui Ştefan cel Mare, realismul crud al bătăliilor. Însă această evocare istorică entuziastă păcătueşte prin excesele procedeelor şi ale tiparelor retoricii, departe de modelul sobru al stilului şi versului popular. Neologismele plasate în secolul al XV-lea supără.

Poezia sa erotică nu depăşeşte versurile convenţionale de album, iar poeme mai ample, ca *Melancolia* şi *Potopul*, date de el ca poezii originale, sînt traduse sau imitate. S-a dovedit că *Melancolia* este o traducere după Delille şi Legouvé, mediocri poeţi preromantici francezi, pentru care sentimentul naturii ia amploarea unei poezii cosmice, îmbogăţită cu teme curente, atunci la modă: toamna, noaptea, ruinele, cimitirele, mormintele săracilor puse în contrast cu mausoleele mîndre ale celor avuţi, atîtea motive de pitoresc nocturn şi de meditaţie sumbră asupra omului. Nici tablourile picturale realizate cu oarecare simţ al nuanţelor, nici în poezia crepusculară sau în ideea de solidaritate a oamenilor în faţa morţii, nu-l găsim pe C. Negruzzi, scriitor de expresie directă şi limpede. El se regăseşte doar în accentele patetice de milă pentru muncitori.

Apropiat de popor, şi prin experienţa sa directă, şi prin influenţa probabilă a lui Puşkin, apoi a lui Asachi, Anton Pann şi Kogălniceanu, C. Negruzzi s-a ocupat şi de folclor, prezentat mai întîi în „Dacia literară", sub titlul *Scene pitoreşti din obiceiurile Moldaviei, Cîntece populare a Moldaviei*. Se poate aprecia la el concepţia sincretică a folclorului, privit complex ca text, muzică, dans şi tradiţii, cu rădăcini adînci în viaţa poporului. Înţelegerea limitată a sensului social şi artistic al literaturii noastre populare, pe care încearcă să o claseze, va fi curînd depăşită de Alecsandri şi Russo. Dar Negruzzi are iniţiativa de a introduce folclorul în creaţia sa originală.

În *Cîntec vechi*, scriitorul prelucrează o poezie satirică populară care vizează pe Constantin Cantemir, domn abuziv şi vicios. *Păcală şi Tîndală*, ţesătură ingenioasă de proverbe populare, întrecută numai de Anton Pann în *Povestea vorbei*, închide în stilul ironic al înţelepciunii poporului, filozofia amară şi resemnată a ţăranilor noştri impilaţi. Dar nota critică anticiocoiască este înăbuşită de îndemnul la supunere în faţa sorţii. *Aprodul Purice, Marşul lui Dragoş, Doină nouă* şi *Sobieski şi românii* înfăţişează sub optică folclorică eroi populari sau pe ţăranul român devenit ostaş. *Flora română* încadrează într-o aventură romanţioasă de dragoste un fel de dicţionar botanic, care completează termenii savanţi latini şi nomenclatura noastră populară, construită pe analogii surprinzătoare cu lumea animalelor şi a oamenilor.

Activitatea întîmplătoare şi lipsită de vocaţie a lui C. Negruzzi ca om de teatru urmează acelaşi ciclu de dezvoltare, de la traduceri şi prelucrări, pînă la localizări şi piese originale, pornind şi acestea de la modele franceze. Îi vom recunoaşte meritul de a fi formulat unele aspecte teoretice asupra teatrului ca funcţie socială şi naţională, privită la toate nivelele: texte dramatice, local, regie, actori, joc de scenă, muzică, public şi

presă. Idei juste și înaintate în această problemă deosebit de importantă după 1838, aflăm și în prefețele traducerilor lui și în acea scrisoare către Asachi din 1838. Doi ani mai tîrziu, codirector al Naționalului ieșean, se va sili să le aplice repertoriului românesc și actorilor români, într-o vreme cînd jumătate din spectacolele ieșene aparțineau unei trupe franceze angajată în stagiune. În fine, în *Studii asupra limbei române*, din 1862, el reia problema teatrului nostru în același context larg și pe tonul glumeț de eseu.

Din numeroasele sale adaptări după piese franceze, comedioare sau vodeviluri, a publicat numai trei. In *Păcatele tinereților*, în ciclul considerat de el minor, a introdus două : vodevilul național *Cîrlanii* și farsa *Muza de la Burdujăni*. Aceasta din urmă, prelucrare după comedia în un act *La Sapho de Quimpercorentin ou il ne faut pas courir plusieurs lièvres à la fois* de Théodore Leclercq, are o semnificație deosebită. Cucoana Caliopi Busuioc, „muza de la Burdăjeni", este o prețioasă de la noi, victimă a veleităților ei de poetă și muziciană și a modelor lingvistice care bîntuiau atunci, și ridiculizate de autor printr-o șarjă nemiloasă. Ea amintește pe Gahița de Rozmarinovici din *Iorgu de la Sadagura* și pe Coana Chirița ale lui Alecsandri, localizate și ele după modele franceze astăzi cunoscute. G. Gălinescu a arătat că aceste snobe sînt tipuri autentice pentru o vreme cînd modele apusene făceau ravagii în societatea moldovenească, gata să imite servil orice jargon nou intrat în circulație. Evident, C. Negruzzi îngroașă trăsăturile eroinei lui pînă la caricatură și grotesc, făcînd din ea o adeptă zeloasă a exceselor pumniste, a jargonului grecizant și a franțuzismelor de origine mai recentă. Este pentru autor un mijloc de satirizare a acestor îndepărtări aberante de la limba comună. Portretul pe care i-l face un personaj din piesă pune în contrast ridicolul acestei fete bătrîne și pretențioase, cu bunul simț al poporului. După formula vodevilului francez, farsa *Muza de la Burdujeni* este agrementată de cuplete cîntate.

Domeniul în care C. Negruzzi s-a afirmat ca precursor îndrăzneț este desigur proza. El nu posedă nici sensibilitatea de poet, nici optica particulară a construcției dramatice. În schimb, observația precisă și obiectivă, supunerea în fața faptelor, experiența directă de viață, îmbogățirea cu acea livrească, convenea mai bine acestui temperament potolit, fără procese sufletești prea complicate. Jurnalistul grăbit, memorialistul discret, povestitorul cu tîlc de călătorii, întîmplări și anecdote, analistul subtil al oamenilor și al moravurilor, se ridică pînă la studii istorice pătrunzătoare ca acel din *Ochire retrospectivă*, unde dezvoltă și generalizează drama social-politică și psihologică din Alexandru Lăpușneanul. În lipsa unei poziții ideologice clare, tipică pentru o perioadă de tranziție, se contrazic și se confruntă pretutindeni, adesea în același text, omul vechi și cel nou, romanticul și realistul, umanistul cărturar și spiritul popular. Acolo unde cele două aspecte antagoniste ajung să colaboreze și să stabilească un echilibru relativ, Negruzzi realizează un clasicism al lui, ca acel ilustrat prin *Alexandru Lăpușneanul*. Prezentarea prozei lui pe probleme și teme permite și stabilirea de raporturi între tematică și structură, între atitudini și stil, între gînditor și artist.

Titlul *Amintiri de junețe*, dat primului ciclu din *Păcatele tinereților*, învăluie ideea că textele republicate aici ar fi deja depășite. Aprecierea se referă mai ales la nuvelele *Zoe* și *O alergare de cai*. Prima este tipic romantică, ca intrigă amoroasă violentă, străbătută de tentative de răzbunare, de

sinucideri spectaculoase și încheiată cu sancționarea celui vinovat. In *O alergare de cai*, intervin și unele aspecte autobiografice, tablouri realiste din moravurile societății feudale din Chișinău și Iași, zugrăvite satiric și cu note de umor. Apelul frecvent la scriitorii străini pentru mottourile capitolelor, dezvoltările retorice din text dăunează economiei acestei povestiri sobre. Însă realismul, pe alocuri crud, al textului contrastează puternic cu aventura stereotipă din prima nuvelă și marchează un pas înainte spre adevăratul Negruzzi, acel din *Scrisori*. Apropierea care s-a făcut adesea între el și Mérimée, acest romantic ca atitudine și clasic în arta sa literară, poate fi argumentată și cu „povestirea" *Toderică*, de fapt, prelucrare după *Federigo* al nuvelistului francez. Fantasticul mitologic și popular francez face loc aici mitologiei și eresurilor populare românești cu iz păgîn, care dusese la suspendarea revistei „Propășirea" de către „Tartufii politicii".

Adevărata sa măsură de prozator realist ne-o dă Negruzzi în ciclul *Negru pe alb, Scrisori la un prieten*, mai cunoscute sub denumirea de Scrisori. Autorul a grupat aici 30 de texte disparate, evocări, „fiziologii", schițe de moravuri, note de călătorie, eseuri, mici studii filologice și istorice, publicistică curentă. *Scrisori*, titlu fictiv, pare a enunța gîndul că el prezintă fapte autentice, văzute, trăite sau citite și, cel mai adesea, datate. În diversitatea deconcertantă a celor 30 de fragmente, nu putem identifica decît două elemente care le unifică întrucîtva. Mai întîi, prezența permanentă a autorului, cu filozofia sa practică, optimistă și sceptică și cu arta sa originală de a scrie, a povesti sau comenta și formula impresii, uneori concluzii de om cu experiență. Apoi, însăși structura largă de eseu, în care scriitorul diletant include și tratează orice fel de subiecte: turistice, literare, istorice, morale, filozofice, sociale. De aici și îmbinarea liberă de structuri și stiluri: descriptiv și pitoresc în peisaje, epic în povestiri, ascuțit și ironic în portrete, realist în tablourile de moravuri, polemic pînă la vehemență verbală în discuții, sceptic și clasic în considerațiile generale. Varietatea obiectivelor de critică socială urmărite de Negruzzi face din *Scrisori* o adevărată frescă a vremii. Orînduirea feudală este una din principalele ținte de atac, de la simple tablouri de moravuri *(Istoria unei plăcinte, Vandalism, Un proțes de la 1828)*, pînă la încercarea ambițioasă de a explica istoria noastră întunecată prin lupta necurmată dintre domn și boieri, așa cum o realizase pe plan artistic în *Alexandru Lăpușneanul*, iar pe plan istoric în *Ochire retrospectivă*. Problema jefuirii țărănimii de către boierii hrăpăreți va fi tratată în același timp de N. Bălcescu în studiul *Puterea armată și arta militară de la întemeierea Principatului Valahiei pînă acum* („Propășirea" 1844), unde va releva că deposedarea țăranilor de pămînt dusese la scăderea puterii noastre militare. În anul următor, Negruzzi scria *Ochire retrospectivă*, explicînd starea jalnică a satelor prin „năpăstile" produse de lupta dintre domni și boieri, unii domni au „tăiat" pe boierii răzvrătiți, lacomi de putere. Dar „idra nu piere; ura și dușmănia se înțelinesc mai vîrtos. Prilejul nu lipsește".

Boierimea abuzivă, ridicată prin vicleșuguri *(Istoria unei plăcinte)* nu respectă vestigiile trecutului istoric *(Vandalism)*, urmărește doar să imite slugarnic „capitalia", cu riscul de a cădea în ridicol *(Fiziologia provințialului)*, și se arată rebelă față de orice înnoire, ca boierul Bogonos, înfățișat totuși cu simpatie în schița *Pentru ce țiganii nu sînt români*. Din cauza vieții lor egoiste de huzur, femeile boierilor își înșeală soții, iar aceș-

tia își pierd demnitatea. *Au mai pățit-o și alții* este concluzia resemnată a unei asemenea întîmplări povestite cu haz. Ei sînt lași *(Iepurărie)*.

Tagma bisericească este criticată în mai multe rînduri pentru falsa ei devoțiune și ipocrizie. Negruzzi ne vorbește cu admirație despre *Mitropolitul Veniamin* și cu respect despre *Mitropolia Moldovei* sau despre *Trisfetitele* și tradițiile lor culturale. Dar *Catacombele Mănăstirii Neamțu* și *Calipso* prezintă mînăstirile ca centre ale unor drame omenești comune, străine de austeritate și mistică.

C. Negruzzi se arată bun patriot în descrierea peisajului național *(Primblare, Pelerinagiu)*, în cultul monumentelor istorice *(Despre ruinele și ruinările Moldovei*, ulterior *Vandalism*, articol violent care i-a atras exilul), în admirația pentru femei curajoase ca Ana Ipătescu *(Scrisoarea XXIII)*. Ieșirile naționaliste, chiar șovine din *Scrisoarea XXIV*, *Un vis*, se explică prin situația social-politică a Moldovei de la începutul veacului al XIX-lea, cînd viața noastră economică era în mîinile străinilor. Schițele de portretistică literară *(Un poet necunoscut* și *Amintire funebră)* se preocupă de valorificarea moștenirii literare, pe un ton mai curînd apologetic decît critic. Cele 4 scrisori intitulate *Critică* și scrisoarea *Slavonisme* îi fixează poziția fermă în apărarea limbii literare pe plan teoretic și ilustrată de opera proprie. Ideea națională care străbate ciclul *Negru pe alb* se exprimă și prin simpatia caldă arătată poporului, *Omul de țară*, privit însă cu sentimentul inoperant al romantismului social și nu cu înțelegerea rădăcinilor adînci ale sărăciei. Compătimirea lui pentru Scavinschi, poet mort tînăr, pentru curtezana Calipso, victimă a dragostei, pentru țăranul oropsit sau pentru *Lumînărică* rămîne o atitudine literară subliniată de tonul retoric. Polemica aspră cu Ion Ionescu de la Brad prin „Tribuna română" i-a pus în lumină limitele și greșelile comise în aceste probleme.

Scrisoarea din *Negru pe alb* care ne oferă portretul cel mai autentic al scriitorului este *Pentru ce țiganii nu sînt români*. Aici își desvăluie singur și cu umor cele două aspecte din ființa sa : boierul patriarhal care îl admiră pe Bogonos, „floarea vecinilor", și împărtășește același stil de viață comod și fără complicații, și omul nou, „fiu al altui veac".

Prin *Scrisori* se afirmă un moralist de esență clasică și un eseist, creator al acestei specii literare la noi. In același timp, romantic și realist, mai exact „un romantic la rece" ca și Mérimée, el este capabil să realizeze valori clasice prin echilibrul dintre cele două atitudini și prin arta scrisului. Portretele lui, așa de vii, declarate „fiziologii", amintesc mai degrabă tehnica din *Caracterele* lui La Bruyère. Tot de ordin clasic sînt la el respectul *naturii* morale și al *adevărului*, ideea de a imita în mod creator, prin lucrări morale și educative, dominate de valori *generale* și *universale*. Folosirea largă a mitologiei și a stilului cărturăresc, cu frecvente reminiscențe retorice, aparține culturii și naturii lui clasice. Numeroase sînt *Scrisorile* în care autorul trage învățăminte din lecțiile trecutului istoric și din viața socială contemporană, exprimate chiar în titluri. Sînt însă lecții implicate în tablourile înfățișate obiectiv, fără intervenția autorului.

Această polivalență a *Scrisorilor* explică și marea varietate de structuri și stiluri, care se încrucișează în aceleași texte, după natura conținutului. Rînd pe rînd, peisagist colorat, povestitor sfătos de anecdote spirituale, evocator liric și entuziast, portretist de vervă caustică, epistolier fa-

miliar și ironic, polemist redutabil, istoric de ton grav sau moralist sentențios, el trece pe nesimțite de la o structură la alta, păstrînd nealterată bonomia, tonul glumeț de stil oral, autentic popular. În aceste condiții, nu se poate vorbi de un *sistem* lingvistic sau stilistic al lui C. Negruzzi. In aspectul capricios de dezvoltări libere, digresiuni, aluzii, evocări și comentarii personale, dialoguri imaginate cu partenerii săi, prieteni sau adversari de idei, argumentări sau condamnări categorice, vom găsi logica scriitorului care face din multiplele lui experiențe o lume lăuntrică ce se cere exprimată cu mijloace artistice.

Opera lui C. Negruzzi cea mai realizată și care merită o cercetare deosebită este nuvela *Alexandru Lăpușneanul*, publicată semnificativ în „Dacia literară" din 1840, sub titlul balzacian *Scene istorice din cronicele Moldaviei*. Trecutul național a fost pentru el o preocupare statornică. Cunoscător al cronicelor moldovenești și al legendelor populare țesute în jurul unor figuri mari ca Ștefan cel Mare le-a integrat în viziunea de epopee din Aprodul Purice, în *Alexandru Lăpușneanul* și în *Ochire retrospectivă*. Nuvela istorică va fi mai bine înțeleasă în procesul de adîncire a sensului realist și obiectiv al istoriei, dacă îl raportăm la studiul istoric scris cinci ani mai tîrziu, în 1845. La acești ani de maturizare a scriitorului, el părăsea aspectele legendare legate de domnii Moldovei și ajungea la concepția uimitor de clară asupra sensului social-politic al luptelor dintre boieri și domni purtate pe seama țăranilor, în istoria frămîntată a Moldovei. La baza textului literar stă ideea că Lăpușneanul a avut curajul de a înfrunta pe boieri, situîndu-se astfel pe poziții populare.

Prin contrast cu tonul și stilul liber al povestirilor și al eseurilor din *Scrisori*, *Alexandru Lăpușneanul* este o nuvelă construită viguros, cu cea mai strictă economie de mijloace, amintind în aceasta realizările exemplare ale lui Mérimée. Sprijinit pe cronica lui Grigore Ureche, deși el citează în chip curios pe Miron Costin, Negruzzi dă nuvelei o structură dramatică în 4 acte. În capul fiecărui capitol figurează un motto pe care nu-l mai împrumută de la scriitori străini, cum o făcuse în *Zoe*, ci le ia chiar din text, indicînd prin ele momente principale din desfășurarea precipitată a acțiunii: „Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreau", din capitolul I reprezintă dezlănțuirea conflictului dintre Lăpușneanul revenit la domnie și boierii ostili; „Ai să dai samă, doamnă" din capitolul II sugerează tentativa doamnei Ruxanda de a curma măcelurile domnului; „Capul lui Moțoc vrem", este lozinca spontană a gloatei adunate la palat în capitolul III; „De mă voi scula, pre mulți am să popesc", sînt cuvintele din urmă ale domnului.

Capitolele nuvelei sînt strîns legate între ele prin fraze finale care prevestesc sinistru ce va urma. Fiecare secvență din nuvelă contribuție, ca în teatru, la fixarea caracterelor personajelor și la definirea momentelor psihologice. Alexandru Lăpușneanul este înfățișat, chiar din primul capitol, ca un erou romantic excepțional, lucid, hotărît și sarcastic față de boierii care vor să-i împiedice revenirea la domnie. În capitolul II, intervenția doamnei Ruxanda, înspăimîntată de numărul boierilor „tăiați", apare ca un episod romantic, prin contrastul dintre bunătatea ei și cruzimea rece a domnului. Capitolul III formează explozia dramei, potrivit textului din cronica lui Ureche și tradiției dramei romantice, străbătută de pasiuni violente, răzbunări și otrăviri. Negruzzi contaminează aceste două planuri,

cel istoric și cel dramatic, realizînd o tensiune puternică, izbucnind într-un final violent și sîngeros : este măcelul celor 47 de boieri. Aici se conturează fizionomia lui Lăpușneanul, personaj de aspect satanic, calculat și viclean, ca și Richard al III-lea al lui Shakespeare, ca și Ștefăniță Vodă din *Viforul* lui Delavrancea. Acțiunea se desfășoară pe momente care pregătesc, treptat și implacabil, scena măcelului și linșarea lui Moțoc cerut de mulțime.

Atmosfera amenințătoare este schițată încă de la început, în scena din biserică, unde domnul își poftește boierii la masă. Cuvîntarea lui „deșănțată", limbajul biblic folosit cu ipocrizie, mimica lui contorsionată, totul contribuie la desvăluirea omului. Tehnica scenei cu masacrul boierilor evocă marile picturi romantice pline de mișcare violentă și brutală, de dinamism și culoare. Scriitorul creează sentimentul halucinant al tumultului unei lupte sălbatice, pe viață și pe moarte, a 100 de oameni încleștați, sub privirea de ghiață a domnului și aceea îngrozită a lui Moțoc.

Punctul culminant al capitolului îl constituie, de fapt, epilogul determinat de intervenția masei de tîrgoveți „burzuluiți" în fața palatului domnesc și cerînd capul lui Moțoc. Dialogul dramatic dintre acesta și Lăpușneanul încheie definitiv aspectul de cruzime sarcastică a domnului, alături de lașitatea și slugărnicia boierului de atîtea ori trădător. Aici se afirmă, poate pentru prima dată în istoria noastră, dreptul mulțimii de a interveni în istorie. Teribila replică a lui Lăpușneanul : „proști, dar mulți !" anunță o epocă nouă. Ideea întrezărită de Negruzzi va fi teoretizată și dezvoltată pe plan științific de Kogălniceanu și Bălcescu. „Justiția populară" este deopotrivă înscrisă în tradiția haiduciei și în explicația obiectivă a istoriei.

În rest, nuvela lui C. Negruzzi, așa de veridică și de tipică pentru lumea feudală românească, lunecă ușor spre efecte de melodramă și de macabru. Piramida de capete tăiate și așezate pe masă în ordinea rangurilor de boierie pare a fi un ecou al unor drame romantice spaniole și franceze. Ea este verosimilă în concepția acestui Lăpușneanul, rafinat, și în sadismul lui. Tabloul final, imaginînd moartea lui Lăpușneanul, otrăvit de boierii rebeli Spancioc și Stroici, în înțelegere cu doamna Ruxanda și cu Mitropolitul Teofan, întrunește cadrul și condițiile unui final de tragedie shakespeariană, dominată de ideea unei ispășiri. De-a-lungul nuvelei se mențin încordarea dramatică, patosul în gest, retorica și formulele izbitoare în vorbă. Eroii sînt priviți fără nici o indulgență. S-au putut releva unele contradicții în atitudinea lui Negruzzi. El numește „idră" cînd mulțimea răzvrătită, cînd boierimea ridicată împotriva domnului. Îl condamnă pe Moțoc, dar îl privește cu milă („ticălosul"). De fapt, autorul condamnă deopotrivă pe Lăpușneanul, „crud, tiran, viclean", pe Moțoc, boier trădător fără scrupule, pe Spancioc și Stroici, pe doamna Ruxanda și pe Mitropolit, complice la otrăvirea domnului. Îl aprobă totuși pe Lăpușneanul, pentru tentativa de a stabili o autoritate centrală a domnului. Este o atitudine de umanist convins că istoria trebuie privită cu un ochi critic și interpretată imparțial, în desfășurarea ei obiectivă.

Arta prozei lui C. Negruzzi a fost studiată la diferite nivele, de la vocabularul său pînă la „arta frazării". Este momentul să-l privim mai de-aproape, în raportul structural dintre ideologie și mijloacele de expresie.

Contradicţiile dintre scriitorul progresist şi cel retrograd se reflectează şi în limba şi stilul lui. De unde şi seria de structuri apărute succesiv în opera şi chiar în acelaşi text. Variantele relevate privesc mai ales vocabularul şi economia de mijloace. El elimină fonetismele moldoveneşti sau unele aspecte ortografice în intenţia declarată de „literarizare". Ideea care îl călăuzeşte este unificarea lingvistică şi ortografică. Totuşi, stăruie la el pînă la capăt contrastul între limba populară, stilul firesc de povestire, în bună măsură oral, — şi o limbă cărturărească, construită pe tipare impuse de o cultură umanistă.

Arhaismele, necesare pentru a evoca moravuri feudale, sînt păstrate în texte, bine dozate ca mijloace stilistice şi cu funcţie bine definită. Cele 24 de pagini din *Glosarul* anexat de Liviu Leonte la ediţia din 1963 a *Păcatelor tinereţelor* dau o imagine sugestivă a îmbinării de arhaisme de esenţă populară cu neologismele venite pe cale grecească, franceză şi rusă. Unele neologisme au fost înlocuite la reeditări prin termeni populari. Dar calcuri lingvistice din limba franceză ca *curtezan, regentă, favorit, retiradă solenel, bravură* rămîn ca anacronisme în texte de evocare istorică.

Ostil oricărui „gerg" (jargon), scriitorul ţine să fie înţeles de toţi. Variante de ordin stilistic abundă în bucăţi ca *Primblare, Fiziologia provinţialului, Trisfetitele, Un poet necunoscut,* unde renunţă la dezvoltări considerate greoaie. El simplifică şi condensează. Fapt caracteristic : versurile lui nu prezintă variante.

Arta lui specifică din *Scrisori* constă în uşurinţa naturală cu care, în jurul unei teme epice, textul creşte organic şi arborescent, prin asociaţiile libere ale stilului oral, întrerupt adesea de digresiuni cărturăreşti. Aceste bruşte schimbări de ton, de la grav şi obiectiv, la critic şi ironic, se fac adesea prin simple vorbe de glumă sau prin consideraţii personale de filozofie populară. Memorialistul şi eseistul aruncă astfel culoare şi varietate în pagini prin schimbări surprinzătoare de ton, structură şi stil. Arta polemicii literare sau lingvistice, din articole şi scrisori personale, în care Negruzzi a strălucit, constă tocmai în fuziunea intimă operată între tonul de demonstraţie logică şi acel familiar şi direct, totul într-o adevărată regizare a unei discuţii animate de vervă, glumă, ironie tăioasă.

Aceste dezvoltări sînt riguros limitate de specificul genului în *Alexandru Lăpuşneanul,* nuvelă de densitate epică şi dramatică supremă. Aici structura şi tonul sînt unitar grave pînă la tragic, prin integrarea totală în atmosfera apăsătoare a curţii lui Lăpuşneanul şi prin ştergerea aproape completă a scriitorului în faţa personajelor, supuse doar pasiunilor care îi mistuie şi mersului înainte al istoriei.

O statistică a cuvintelor folosite de Negruzzi, a cuvintelor cheie, a epitetelor şi a expresiilor figurate, semnificative pentru concepţia lui de viaţă, duce la constatarea că aceste elemente stilistice, bogate dar oarecum divergente în *Scrisori,* se concentrează în *Alexandru Lăpuşneanul* pînă la o densitate copleşitoare de tragedie. Artistul cuvîntului se supune, docil şi cu măiestrie, climatului evocat şi naturii interioare a genului literar folosit, conceput ca o structură unitară : schiţă de moravuri, eseu sau nuvelă istorică, ridicată la nivel de mare dramă.

lui C. Negruzzi oferă, prin aspectele lui contradictorii, o ima-
criitorului progresist. Mijloacele de expresie urmează linia si-
gîndirii. Scriitorul cărturar, ispitit continuu de tiparele retori-
ieşte echilibrul în sensul unei arte totodată realistă, ca mij-
înţelegere a vieţii şi clasică prin obiectivitatea senină la care se
rid.

★

Pentru vremea lui, C. Negruzzi a fost o mare figură culturală, un intermediar de prestigiu între provinciile româneşti, un deschizător de drumuri noi. Natura sa, dublă şi contradictorie, nu i-a produs frămîntări interioare grele. Temperament echilibrat, el le rezolvă prin artă. El a contribuit la stabilirea bazei limbii literare române moderne ; a ajutat dezvoltarea teatrului românesc ; a îndrumat proza spre trecutul istoric şi spre examinarea critică a vieţii contemporane. *Scrisorile* sînt iniţiative meritorii, iar *Alexandru Lăpuşneanul* o strălucită realizare.

Solicitat adesea şi foarte preţuit de contemporani, el a devenit un simbol al luptei pentru afirmarea poporului nostru şi a geniului său, în perioada eroică de la 1848. Propunerea ca membru al Societăţii Academice Române era un omagiu de aspect oficial. Frecventele reediţii ale operei sale, adaptările pentru scenă ale nuvelei *Alexandru Lăpuşneanul*, traducerile acestei capodopere în limbi străine îi asigură astăzi lui Costache Negruzzi reputaţia de scriitor specific naţional, condiţie care îi dă drept la universalitatea literară.

COSTACHE NEGRUZZI, SCRIITOR MODERN

C. CIOPRAGA

Aplicată lui Negruzzi, caracterizarea de scriitor modern poate surprinde. Însă în raport cu epoca, trăsăturile inovatoare ale portretului sînt evidente, chiar dacă Negruzzi ne asigură că în el „sînt doi oameni deosebiți, românul vechi și românul nou". Prin pasiunea pentru istorie, creatorul lui *Alexandru Lăpușneanul* se distanțează de prezent, apropiindu-se de figura de legendă a lui Ion Neculce. Cînd închide însă vechile cronici, aparține din plin veacului, acelui „saeculum" de care vorbește Tacit. E puternic atras de curiozitățile acestuia. Debutînd în plin romantism, prozatorul nu se sustrage curentului romantic, totuși reveria sfîrșește în ironie. Inteligența lucidă determină revirimentul spre realism; „păcatele tinerețelor" sînt persiflate.

Plăcerea de a comunica reprezintă la scriitorii moldoveni din secolul trecut o notă distinctivă, fapt ce explică literatura cu caracter memorialistic și liric. „Ieșenii, remarcă Negruzzi, iubesc liniștea și acel drag farniente din care se alcătuiește cea mai mare parte din viața lor". Stima pentru cultură se combină la acești contemplativi cu necesitatea conversației, nu atît în cadrul saloanelor, ca în Apus, ci la simpla întîlnire. La originea schimbului epistolar dintre Alecsandri și munteanul Ion Ghica stă probabil exemplul amintirilor lui Negruzzi. În orice caz, între scrisorile lui Negruzzi, cu aerul lor muzeal, și cele ale lui Ghica sînt analogii frapante.

Pentru a surprinde cît mai degajat moravurile unei epoci de tranziție, Negruzzi dispune de toate calitățile, observatorul inteligent fiind om de spirit și moralist cultivat. Ironia fină vine cînd din propria-i reflecție în fața realităților, cînd din referințe livrești, cu trimiteri la scriitori vechi și noi. Sociabil, prozatorul se adresează constant unui auditoriu, asociindu-și în acest scop simpatia celor din jur. La momentul potrivit intervine autoironia, creînd ca la Creangă acel aer de complicitate indulgentă necesar ironiștilor. Nu e detaliu fizionomic, gest sau simplă privire care să nu sugereze un comentariu cu implicații felurite. Natura ca fundal nu interesează de loc.

La Iași, sar în ochi contraste semnificative; deoparte „fanaragiii, masalagiii, potlogarii" și ceilalți, de alta un tînăr elegant, cu „antereu de suvair alb", „încins cu un șal roșu cu flori, din care o poală i se slobozea

pe coapsa stîngă, iar capetele alcătuind un fiong dinainte, cădeau apoi peste papucii lui cei galbeni". Policromia și reprezentarea plastică din povestirea *Zoe* constituie o notă caracteristică, Negruzzi fiind sensibil la nuanțe. Exponenții boierimii poartă giubele, fermenele și șlicuri „cu circonferență cel puțin de șapte palme", dar savurează paharul de porter sau de „ponci". La ospețele simandicoase cîntă meterahaneaua ; edicliii, iciolanii, becerii, credincerii, stolnicii compun un tablou feudal, în timp ce indivizii cu educație nouă citesc pe Balzac și citează din Byron. Din atîtea elemente eteronome rezultă tablouri în care grotescul abundă. După modelul balzacian, Negruzzi înțelege să scoată în relief nu numai ridicolul dar și laturile grave, descriind sistemul social în aspecte tipice. Observațiile din scrisori și schițele le moravuri devin deci *fiziologii*, oglindind funcționarea organismului social, cu răsfrîngeri etice și psihologice definitorii.

Spiritul de imitație face ravagii și Negruzzi ironizează, poate cel dintîi la noi, cu calificativul de „cameleoni ai societății", imaginea unui Andronache versatil și ridicol : „Pînă acum, de cinci ori își schimbă hainele. Întîi, la 1812 și-a ras barba și s-a îmbrăcat europenește. Pe urmă, pe vremea lui I. Calimah, luă iar costiumul lung. La 1821 bejenărind, îmbracă iarăși fracul și își rase și mustățile. Intorcîndu-se, iar luă șticul. Apoi, în 1828, apucă din nou fracul, își lăsă favoriți mari și barbetă, și puse și ochelari" *(Au mai pățit-o și alții)*. Profiluri schițate în cărbune amintesc prin ironie *caracterele* lui la Bruyère. Sosirea „postilionului" cu un ieșean necunoscut, declanșează în ținut o curiozitate comică : „Nu e vorba decît de noul venit ; șoptesc, vorbesc, născocesc, alcătuiesc. — Oare însurat e ? — Tînăr e ? Bătrîn e ? Ce caută ? Ce vrea ? La ce-a venit ? Știe franțuzește ?" *(Rețetă)*. Fraza nervoasă, de aspect oral, configurează atmosfera tîrgului care „ferbe pînă seara".

În ochii ieșenilor, boierul ținutaș, rudimentar și pretențios, venit în „capitalie" cu droșcă, arnăut și ciubuc, nu prezintă nici un mister. „Cel mai adese (boierul ținutaș) este gros și gras, are fața înflorită, favoriți tufoși și mustăți răsucite, dar pre lîngă aceste firești podoabe, natura, ca o miloasă mumă, a răspîndit asupra-i și un *nu știu ce* care vorbește mai tare ochilor ispitiți decît orice altă ; un *nu știu ce* care face a fi destul să-l vezi din ce bortă iese ; un *nu știu ce*, în sfîrșit, care te face să rîzi cum îl zărești" *(Fiziologia provincialului)*.

În general, Negruzzi excelează în caracterizarea exterioară, îngroșarea liniilor ducînd la caricatură. Reacțiile intime sînt văzute tot din afară, în manifestările lor externe. Durerea nefericitei Zoe se exprimă fiziologic, tînăra vărsînd „șiroaie de lacrimi și frîngîndu-și mîinile". Vorbele unui curtezan mișel sînt pentru ea „loviri de cuțit". Tensiunea extremă din momentul în care se sinucide cu pistolul e înregistrată ca „o fierbințeală mare". Referințe din domeniul artelor plastice suplinesc analiza psihologică. Intr-un echipaj se distinge o „tînără damă blondă", de o blîndețe amintind „penelul lui Rafael". Paloarea tragică a unei alte frumuseți evocă „o statuie de marmură, ieșită din mîinile lui Canova". *(O alergare de cai)*. În alt loc, „provincialul" pe care familia îl aștepta să vie *„isprăvnicit"* sau *„prezidențit"*, încearcă să-și consoleze consoarta cu mici atenții. „Ce scene atunce, vrednice pe penelul lui Hogart", exclamă prozatorul, dispensîndu-se de amănunte.

Asemănătoare ca finalitate estetică, referințele livrești ilustrează un procedeu tipic. Negruzzi e scriitor cultivat, cu o arie destul de întinsă, trecînd de la referințe eline la scriitori francezi, ruși sau la literatura engleză. Nici vorbă, nu interesează erudiția în sine, ci adecvarea la fond, în acest sens prozatorul fiind un precursor al lui Odobescu. Sub imperiul decepției sentimentale, un personaj din *O alergare de cai* citează fraze sentențioase și versuri din Petrarca, Rousseau și din Schiller. E prea mult și scriitorul completează semnificativ: „Ce mozaic de poeți. Precum văd, doamna Olga e o poliglotă". Candoarea unei tinere izolată de lume, deșteaptă analogii cu „romanțul Ameliei" al lui Fielding. Un boier pedant definește caracterul original al soției lui prin comparații bombastice: „soția mea, zice el, e păgînă ca Lord Byron și poetă ca George Sand. Autorul ei favorit este Victor Hugo". Se perindă în acest mod figuri din toate timpurile, de la Shakespeare, Molière și Rousseau, de la Doamna de Sévigné, Doamna de Staël, Walter Scott, pînă la Goethe, Pușkin și Hoffman. Pretențiile de rafinament muzical afișate de un ieșean, în numele tinerei soții, învederează oricum un climat ce devenea receptiv la seducțiile artei: „Sonatele lui Beethoven, fanteziile lui Haydn, capriciurile lui Paganini pentru ea sînt o jucărie (...). Pentru hatîrul ei învăț flautul; pentru hatîrul ei învăț a cînta, căci am uitat să vă spun că cîntă ca o malibran. Acum putem cînta împreună frumosul duet a lui Mozart, între Giovanni și Dona Anna" *(Au mai pățit-o și alții).*

Încărcătura de referințe cărturărești scade treptat, lăsînd loc limbajului simplu, alternînd între reflecția ironică și umor. Citite astăzi, scrisorile grupate sub titlul *Negru pe alb* sînt cuceritoare nu atît prin anecdotă, cît prin vervă și spirit. Negruzzi e un moralist, dar nu unul cu privire încruntată. Un critic tăios, totuși lipsit de mască severă. Deși narator de structură orală, expunerea se oprește la timp. Prozatorul a învățat concizia la școala clasicilor Xenofon, Tucidide, Fénelon, La Fontaine și ceilalți la care se referă cu simpatie. Dacă dialogul e mai puțin natural, uneori stîngaci, narațiunea în sine compensează prin arta de a insinua, evoluînd cu finețe de la o idee la alta. De menționat, în acest sens, acea ingenioasă grupare ciclică a proverbelor din *Scrisoarea a XII-a.* Anton Pann, cu *Povestea vorbii,* merge pe drumul lui Negruzzi. Deschis inovației lexicale, prozatorul moldovean dă largă întrebuințare neologismelor, iar teoretic se pronunță pentru limbajul cu baze populare. Abuzul de referințe intelectuale putea sfîrși în pedanterie. Printr-o intuiție artistică sigură, scriitorul recurge la observații personale subliniate prin exclamații, apostrofe, paranteze. Stilul lui Negruzzi e un stil viu, avînd ritmul firesc și respirația normală.

Cînd spunem Negruzzi, spunem *Alexandru Lăpușneanul,* așa cum pronunțînd numele Alecu Russo, numim *Cîntarea României.* Cu capodopera lui Negruzzi evocarea istorică se ridică, neașteptat, la un nivel greu de atins, mereu exemplar. Una din direcțiile curentului istorico-poporan de la *„Dacia literară"*, cea istorică, dobîndește un prestigiu excepțional. Frămîntările sociale de la jumătatea secolului al XVI-lea, în a doua domnie a Lăpușneanului, conferă nuvele o bază realistă Toate datele istorice și psihologice, potențate estetic, converg pentru a traduce în viziune epico - dramatică porniri ascunse și manifestări sîngeroase. E o confruntare a tendințelor feudale tipice, în care voința domnitorului autocrat se lovește de intrigile unei boierimi ipocrite. Tablouri de grup, figuri plas-

tice în prim plan, apariţii fantomatice spre fundul scenei, dialoguri de o ironie glacială şi şoapte împregnate de neliniște, toate sugerează o atmosferă arhaică. Practici feudale insidioase, conspiraţii şi asasinate se desfăşoară în scene strînse, ritmul dramei urmînd parcă ritmul unui destin inexorabil. În contrast cu feminitatea gingaşă a Ruxandei, cruzimea diabolică a domnului şi stăpînului ei. Cu fiecare scenă, lumina dezvăluie resorturi psihologice caracterizante, despicînd misterul numai în măsura necesară. Scena masacrării celor patruzeci şi şapte de boieri, schiţată concis, în culori puţine, pare desprinsă dintr-o dramă shakespeareană: „Cît pentru Lăpuşneanul, el luasă pre Moţoc de mînă şi se trăsese lîngă o fereastră deschisă, de unde privea măcelăria ce începuse. El rîdea; iar Moţoc, silindu-se a rîde ca să placă stăpînului, simţea părul zburlindu-i-se pe cap şi dinţii săi clănţănind". Psihologia tiranului se relevă aici în fulgerarea unui singur gest.

Cu trăsături ca acestea, Negruzzi înscrie în proza românească un moment memorabil. Dacă n-ar fi lăsat decît nuvela *Alexandru Lăpuşneanul*, renumele scriitorului ar fi fost acelaşi. Căci creatorul inspirat, dispărut acum un veac, ţine de ginta marilor povestitori.

CONTRIBUȚIA LUI COSTACHE NEGRUZZI LA PREGĂTIREA ȘI DEZVOLTAREA „DACIEI LITERARE"

EMIL BOLDAN

Dacă a vorbi despre Mihail Kogălniceanu ca despre spiritus rector al „Daciei literare", ca despre cel mai important teoretician al curentului literar care s-a format în jurul acestei reviste și al celorlalte publicații integrate spiritului acesteia, „Arhiva românească", „Magazin istoric pentru Dacia", „Propășirea", „România viitoare" și „România literară", este un lucru de la sine înțeles astăzi, unanim acceptat, nu mai puțin constituie o datorie a istoricului literar recunoașterea aportului substanțial la conturarea profilului celui dintîi curent din istoria literaturii noastre și al unui important număr de scriitori moldoveni și munteni contemporani ai aceluia pe care, la vremea sa, Gh. Sion îl numea „înaintemergătorul tuturor inițiativelor" [1], iar mai tîrziu N. Iorga avea să-l caracterizeze ca pe „cea mai mare minte în epoca de regenerare a poporului său"[2]. Într-adevăr — întemeietor al celei dintîi grupări literare românești, adevărat curent literar — căci, spre deosebire de Școala ardeleană, prima mișcare culturală de mari proporții la noi, „Dacia literară", a cărei activitate avea să se călăuzească de un program precis, „Introducția", semnată de redactorul răspunzător al revistei, poate fi considerată ca cel dintîi curent literar al nostru —, M. Kogălniceanu, care, în mod fericit, dădea „expresie programatică unor tendințe ce-și aflaseră deja întruparea încă înainte de 1840"[3], este în același timp teoreticianul necontestat — primus inter pares — al unei întregi generații, generația pașoptistă, care a dat literaturii noastre cîteva din scrierile ei cele mai semnificative și valoroase, ca acelea ale lui C. Negruzzi, Alecu Russo și N. Bălcescu, V. Alecsandri, D. Bolintineanu, Cezar Bolliac și I. Ghica, la care se adaugă unele dintre operele lui Al. Odobescu, B.P. Hașdeu și N. Filimon, elaborate sub influența directă a ideilor pașoptiste.

---

[1] Gh. Sion, *C. Negruzzi — Epoca și scrierile sale*, „Românul" din 23—24 iunie 1868.

[2] N. Iorga, *Mihail Kogălniceanu — Scriitorul, omul politic și românul*, Ed. Socec, Buc. f.an., p. 8.

[3] G. C. Nicolescu, *Curentul de la „Dacia literară"*, „Limbă și literatură", V, 1961, p. 213.

Pornind de la „țelul" anunțat, prin programul „Daciei literare", ca cel fundamental al grupării — și anume acela ca „românii să aibă o limbă și o literatură comună pentru toți" —, denunțînd „dorul imitației", care devenise „o manie primejdioasă", „mai ales covîrșitoare în literatură", combătînd „traducțiile" — îndeosebi ale unor opere nereprezentative din literatura universală — și veștejindu-le ca pe unele c constituiau o „manie ucigătoare a gustului original, însușirea cea mai prețioasă a unei literaturi", recomandînd în loc, ca izvoare de inspirație: *istoria noastră,* care „are destule fapte eroice", *frumoasele noastre țări,* care „sunt destul de mari", *obiceiurile noastre,* care „sunt destul de pitorești și poetice", orientarea literară schițată de Kogălniceanu — să nu uităm: la numai vîrsta de 23 de ani! — avea să ia cu timpul amploarea pe care o oferă cercetătorului de astăzi întreaga literatură istorico-populară și socială elaborată de scriitorii amintiți mai sus și care constituie pleiada de aur a generațiilor noastre pașoptiste și post-pașoptiste.

Unul dintre aceștia, prietenul mai vîrstnic al lui Mihail Kogălniceanu, co-autor, poate, în formularea tezelor generale, alături de acesta, al programului revistei, este fără îndoială Costache Negruzzi, care, printr-o bună parte a operei sale, prefigurează cele mai multe din dezideratele formulate în „introducția" „Daciei literare". Încă înainte de 1840, data apariției revistei, Negruzzi ni se înfățișează ca autorul unor scrieri de mai mari sau de mai mici dimensiuni în care se întîlnesc schițate numai sau dezvoltate, așa cum vom încerca să arătăm în cele ce urmează, mai toate tezele cuprinse în programul celei dintîi reviste literare a generației pașoptiste — idei pe care, în scrierile de după 1840 ale lui C. Negruzzi, le vom găsi cel mult completate cu noi nuanțe, cu noi exemplificări.

1. . . „românii să aibă o limbă și o literatură comună pentru toți".

Dacă lăsăm de o parte „încercările copilăriei" [4], cum le numea E. Lovinescu și care nu au decît vagi contingențe cu problema care ne interesează aici (ele au format, de altfel, încă mai de mult obiectul preocupărilor unor cercetători competenți ca N. Iorga[5], E. Lovinescu[6], Nestor Camariano [7] etc.), o primă interesantă scriere teoretică prin care C. Negruzzi începe a milita în primul rînd pentru o limbă literară comună o constituie cunoscuta „Corespondență între doi români, unul din Țara Românească și altul din Moldova", inițiată de C. Negruzzi și purtată cu Ioan Eliade Rădulescu timp de mai mulți ani. Ciclul scrisorilor publicate, primele prin paginile „Muzeului național" (între 1836—1837), altele prin „Foaia literară", I (1838), ca și cele trei scrisori „Despre limba românească" apărute

[4] E. Lovinescu, *Costache Negruzzi — Viața și opera lui.* Ediția a II-a, Buc. 1924.

[5] N. Iorga, *Opere necunoscute ale lui Costache Negruzzi.* Extras din „Revista istorică" v. IV, nr. 4—7, Tip. ziarului „Neamul românesc", 1918.

[6] E. Lovinescu, *op. cit.* și *Cea dintîi pagină de proză a lui Costache Negruzzi* în „Flacăra", 12 noiembrie 1911.

[7] Nestor Camariano, *Primele încercări literare ale lui C. Negruzzi și prototipurile lor grecești,* Buc. C. Românească, 1935.

în „Propășirea" (1844)[8] reflectă preocupările și problemele de limbă ale lui Negruzzi din această perioadă, multe din părerile sale în privința creării unei limbi literare comune tuturor românilor, printr-o judicioasă folosire a latinismelor și slavonismelor, a particularităților fonetice, morfologice și lexicale distonante, a neologismelor, a simplificării alfabetului chirilic ca și prin utilizarea unei ortografii rezonabile, fonetice, apropiindu-se de acelea ale lui Eliade (care tipărise gramatica sa în 1828 și care nu apucase încă să alunece în rătăcirile sale filologice de felul pretenției italienizării limbii române). „Ai învins — îi scrie Negruzzi lui Eliade cu admirație, dar și cu oarecare invidie —, ai dezbinat biata limbă de împestrituri, ai spălat-o de rugini, i-ai dat o haină potrivită cu a mumei și surorilor ei, și ai făcut-o vrednică a figura și ea printre celelalte".[9] Anunțîndu-și adeziunea deschisă, curajoasă, pentru poziția lui Eliade în domeniul acesta („ne place a te avea model în scrierile și traducerile noastre și a vă aduce lauda ce se cuvine unui literat reformator și legiuitor al limbei"), Negruzzi își atrase însă, după cum se știe, atacurile furibunde ale lui Gh. Săulescu, care, sub semnătura redusă la o singură inițială (S***), îl învinovățește, prin suplimentul „Albinei românești" din 29 iunie și 13 iulie 1839, că a „maimuțit pe munteni". Printr-o scrisoare adresată lui Gh. Asachi, directorul gazetei, și publicată în nr. 59 al „Albinei românești" din 1839 (scrisoare ce avea să fie reprodusă în suplimentul nr. 127 al „Curierului" din același an, pag. 442. Eliade însuși participînd și el la discuții, evident luînd partea lui Negruzzi), acesta din urmă pledînd în continuare pentru necesitatea unificării limbii noastre literare, își pune adversarul la punct, în fraze îmbrăcate într-o formă ironic diplomatică dar plină de energie. „Eu sînt acel care am scris urmînd gramaticii muntenilor — scrie Negruzzi. Cuvîntul pentru ce am urmat regulilor literaților munteni este că ele mi s-au părut potrivite pe tipul limbei, mai înțelese și mai românești decît ale acestui domn literator".

S-a vorbit de un anumit diletantism al lui Negruzzi, care ar fi participat „mai mult ca amator decît ca specialist, fie chiar autodidact, la dezbaterile filologice . . ." [10] A recunoscut-o însuși scriitorul moldovean atunci cînd, printr-o scrisoare din 1862 [11], continuîndu-și eforturile pentru promovarea unei limbi literare comune, scria fără ostentație, cu modestia pe care o folosise și Alecu Russo în intervențiile sale similare: „Dacă ne încercăm a face oarecare observări asupra limbii noastre, facem cunoscut mai înainte, ca să fie tuturor știut, că n-aveam nicidecum pretenția a fi priviți ca niște legiuitori sau cel puțin ca niște povățuitori; voim numai să emitem opinia noastră alăturea cu a altor filologi, ce au lucrat și lucrează pentru limbă".

Oricînd i se ivește prilejul, Negruzzi își afirmă punctul de vedere în problema unei limbi și unei literaturi comune pentru toți, fie introducîndu-l în contextul dezbaterii altor probleme, fie ocupîndu-se cu exclusivitate de ceea ce crede el că este una din chestiunile majore ale epocii . . . „Traducătorul acestei drame — scrie el în prefața melodramei lui Victor Du-

[8] „Propășirea" I (1844), p. 4—5 (nr. cenzurat); p. 100—101 și p. 311—312.
[9] „Muzeul național" (1836—1837), p. 141.
[10] Șerban Cioculescu, *Istoria literaturii române moderne*, I, Casa Școalelor, 1944, în colab. cu T. Vianu și Vl. Streinu, p. 40.
[11] C. Negruzzi, în „Din Moldova", nr. 5, 1862, p. 76.

cange și M. Dinaux, *Trîizeci ani, sau viața unui jucătoriu de cărți*, tîlmăcită... din franțuzește de căminarul C. Negruți" și apărută în martie 1835 (...) — cunoaște că epoha aceasta poetiiască a reformii ș-a civilizații nu mai puțin este și epoha literaturii, în care fieșt care adevărat moldovan ar trebui să stăruiască (precît și în orice poate) a îmbrățoșa patria sa peste care, după atîta întuneric de nenorocire, începu a se revărsa o rază de lumină". Și după ce își expune părerea asupra rolului pe care trebuie să-l joace în societate teatrul, care, spune el, ca mai tîrziu M. Kogălniceanu, Alecu Russo și Vasile Alecsandri, trebuie să devină un mijloc de educare cetățenească și de stimulare a conștiințelor, Negruzzi, condamnînd disprețul boierimii reacționare față de un teatru în limba română, își exprimă dorința fierbinte a creării unui teatru în limbă națională cu eroi naționali. „Traducătorul dramei — își încheie el prefața — să roagă lui Dumnezeu să-i dăruiască îndelungul trai a lui Matusalem că doar să va învrednici a auzi pe ștenă limba Patriei și a vidé în locul lui Policinel și a lui Arlechin reprezentîndu-să virtuțile și eroicește fapte a Ștefanilor și a Alecsandrilor" [12].

Cîțiva ani după aceea, la 21 iulie 1838, într-o scrisoare [13] adresată lui Gh. Asachi, Negruzzi, punînd în discuție unele idei interesante asupra învățămîntului din Moldova, se oprește din nou asupra stadiului în care se afla „teatrul național" din acea vreme, „început", cum scrie el, sub „privigherea" lui Asachi, care a putut astfel arăta „că limba noastră nu e mai puțin primitoare de armonie decît italiana". Și, după ce se referă la avatarurile prin care a trecut la noi teatrul în limba franceză și la tot felul de reprezentații puerile și grotești ale acestuia numai din dorința unora de a imita pe străini, Negruzzi exclamă cu ironia care-i este atît de caracteristică, dar și cu indignarea pe care nu și-o mai poate reține : „Trebuie să știi, domnul meu, că noi sîntem de o fire foarte deșănțată, ne place a maimuți pe străini și a ne defăima pe sine" — prefigurînd și în această privință pe M. Kogălniceanu, care, prin „introducția" din 1840, avea să se ridice împotriva imitației a tot ce este străin. „Așa dar — scrie el în continuare, cu acel ton glumeț pe care obișnuia să-l imprime dezbaterilor la care participa — am fost pe rînd turcomani, grecomani sau Domnul știe ce încă ; acum din mila lui Dumnezeu, sîntem francezomani sau poate curînd vom trece și Manha (= Manche — canalul Mînecii), în vreun balon aerostatic, și atunci ne vei vedea anglomani". Iar mai departe, dorind să depisteze cauzele care întîrzie crearea unui teatru național și să ofere soluții pentru remedierea mai grabnică a situației, adaugă, nu înainte de a denunța încă o dată disprețul protipendadei față de „un teatru unde merg bacalii", „unde se vorbește de amor românește" și chiar „unde lui Jean îi zic — ce groază ! — Ion" : „Pentru ca s-avem însă un teatru național, pe care-l doresc cinci părți din publicul ce merge la teatru, ar trebui ca municipalitatea care dă pe an opt sute de galbeni, să fie îndatorită a da o dată pe trei ani înainte, și cu suma asta cumpărîndu-se de veci localul și zidirea teatrului, ar rămînea acaret al statului. Atunci teatrul moldovean închipu-

[12] Căminarul C. Negruți, *Trîizeci de ani, sau viața unui jucătoriu de cărți*. Melodramă în trii zile, tradusă din franțuzește de . . . ; Eși în tip. „Albina", 1835.

[13] Cf. V. Ghiacioiu, *Costache Negruzzi : Păcatele tinereților*, ediție comentată de . . ., Scrisul românesc, Craiova, 1937, p. 58—63.

indu-și un venit statornic de la închirierea bufetului și a odăilor de jos, de la reprezentațiile pe seară a atîți Ercoli, fantasmagoriști, baletiști, danțași pe funie și alții care plouă la noi, și alăturîndu-l pe lîngă venitul abonamentului și a antrelii, ar putea ținea actori și un conservator pentru învățarea lor; ar putea cel puțin de două ori pe săptămînă reprezenta piesele sale, piese alese și potrivite cu gustul publicului, elegante, nu triviale, comice, nu bufoane căci românul nefiind măscărici, nu-i place bufonăria), tragice, nu sîngeroase, fără a fi împănate deocamdată de cînticele, căci nu vrea cîntec moldoveanul, pentru că n-are poftă de joc".

Numit în 1840, alături de Alecsandri și Kogălniceanu, codirector al teatrului din Iași, Negruzzi, ca și ceilalți doi, după ce dăduse în domeniul acesta cîteva traduceri, ca dramele *Maria Tudor* și *Angelo, tiranul Padovei*, de V. Hugo, prelucrează și localizează unele vodeviluri și farse, ca *Muza de la Burdujeni*, *Cîrlanii* sau *Doi țărani și cinci cîrlani)* ș.a. pe linia preocupărilor sale de pînă acum pentru transpunerea pe scenă a realităților înconjurătoare în care se va dovedi maestru, prin comediile sale, Vasile Alecsandri.

2 . . . „Istoria noastră are destule fapte eroice. . . ".

După cum se știe, interesul pentru istorie îl căpătă Negruzzi învățînd a citi românește — așa cum ne povestește el însuși în scrierea memorialistică intitulată *Cum am învățat românește* — pe *Istoria pentru începutul românilor în Dachia* a lui Petru Maior, tipăritură care se afla în biblioteca tatălui său alături de altele cu caracter religios și literar, de mai multe calendare și de cîteva manuscrise, printre care și letopisețul lui Nicolae Costin, „hronicul" cum notează C. Negruzzi, probabil însă un text miscelaneu cuprinzînd la un loc, nu numai *Letopisețul Țării Moldovei de la zidirea lumii pînă la 1601* al lui N. Costin, în care se aflau încorporate și *De neamul moldovenilor* și cronica lui Miron Costin, ca și cronica lui Gr. Ureche, în compilația lui Simion Dascălul, ci, cum vom încerca să arătăm, și cronica în întregime a lui Ion Neculce, precedată de *O samă de cuvinte* a aceluiași. Negruzzi avea atunci, adică în 1821, cînd începu a învăța să citească românește, așa cum însuși ne informează în amintita scriere autobiografică, treisprezece ani. Desigur, la aceste lecturi de început cu privire la trecutul românilor aveau să se adauge cu timpul, pînă ce elaborează el primele sale opere de inspirație istorică, încă multe altele, printre care, cum crede N. Iorga [14], poate și primele lucrări istorice ale mai tînărului său prieten, Mihail Kogălniceanu, alcătuite de acesta încă în anii studenției sale berlineze, deci înainte de 1840.

În 1837 apare la „Eși", într-o broșură, poemul lui Negruzzi *Aprodul Purice*, „anecdot istoric", anunțat de autor, în închinarea către marele logofăt și cavaler C. D. Sturza, ca un fragment doar dintr-o epopee, *Ștefaniada*, care s-ar fi „prăpădit". „Cea dintîi încercare de a îmbrăca în versuri istoria națională" după cum îl socotea Iorga [15], poemul retipărit în „Curierul de

[14] N. Iorga, *Istoria literaturii românești în veacul al XIX-lea*, vol. II, p. 39.
[15] N. Iorga, *Istoria literaturii românești*... vol. I, p. 242.

ambe sexe" (Per. I, 1836—1838, nr .10) și, apoi în mai multe ediții, bucurîndu-se de un mare succes printre contemporanii poetului, a fost scris, fără îndoială, cu cel puțin un an-doi înaintea primei lui tipăriri. Încă la 2 august 1836, M. Kogălniceanu, aflat în Germania, la Swinemünde, ruga printr-o scrisoare pe surorile sale să trimită mulțumirile lui fostului său profesor Cuénim, care se îngrijise să-i expedieze „poemul lui Negruzzi" („le poéme de Negroutza"), a cărui lectură era „foarte curios" s-o înceapă, iar la 4 ianuarie 1837 I. Eliade Rădulescu îi comunica lui Negruzzi, răspunzînd la o scrisoare a acestuia din 28 decembrie 1836, că primise „5 exemplare din fragmentul epic", pe care-l și citise „în două zile de opt ori cu prietenii", și-l complimenta pentru „versurile frumoase, limba potrivită" și iscusita evocare a „vitejiei strămoșilor", care putea fi „arătată de pildă celor de acum și viitorimii ..." [16]. Este limpede că pentru poemul său eroic Negruzzi a trebuit să cunoască nu numai episodul luptei lui Ștefan cel Mare cu Hroiot al ungurilor narat în cronica lui Gr. Ureche, dar și legenda cu privire la Aprodul Purice din *O samă de cuvinte* ale lui Ion Neculce. Și acestea noi presupunem că le-a cunoscut din manuscrisul aflat în biblioteca tatălui său pe care el îl menționează în *Cum am învățat românește* sub denumirea „Letopisețul (hronicul) lui Nicolai Costin". Într-adevăr, după cum a arătat și N. Cartojan [17], N. Costin încorporase în letopisețul său și cronicele lui Gr. Ureche și Miron Costin (ca, de altfel, și *De neamul moldovenilor* a acestuia din urmă) și de aici, de bună seamă, a putut cunoaște Negruzzi întîmplarea cu Hroiot. În ceea ce privește prezența Aprodului Purice evocată în poem după Neculce, îndrăznim a presupune că-și găsește punctul de plecare tot în manuscrisul pe care Negruzzi îl menționează în lista celor din biblioteca tatălui său ca fiind „letopisețul" lui N. Costin. Printre cele 51 de manuscrise cercetate de Ioan Șt. Petre pentru lucrarea sa de doctorat din 1939, *Nicolae Costin, Viața și opera*, cîteva (manuscrisele 53, 252, 253, 4161, 254) includ, alături de cronicele predecesorilor, și pe aceea a lui Ion Neculce, ultimul manuscris amintit, care cuprinde : *Cartea dintîi pentru neamul moldovenilor din cé țară au ieșit strămoșii lor* de Miron Costin, *Începătura letopisețului Țării Moldovei pînă la Aron Vodă* (prescurtarea letopisețului lui N. Costin), cronica lui Gr. Ureche, cronica lui Miron Costin, *O samă de cuvinte ce s-au auzit din om în om* și cronica completă a lui Neculce, mai aducînd și un element tulburător care ne îndeamnă să facem o supoziție poate îndrăzneață, dar cine știe dacă nu aproape de adevăr. Manuscrisul, care, pe foaia 1, poartă semnătura lui M. Kogălniceanu, iar pe o altă filă (416) o însemnare în rusește, mai conține pe prima scoarță o foaie lipită cu următoarea notă : „Al lui Alexandru Hăjdeu primit în dar de la Prințip George Matheu Cantacuzino 23 aprilie 1829 — Chișinău" [18]. Ar fi oare cu totul exclus ca acesta să fie manuscrisul din biblioteca tatălui lui Costache Negruzzi, pierdută, cum declară scriitorul mai tîrziu, „în bejenia anului 1821" [19], bibliotecă din care, după spusa fiului lui Costache, Iacob Negruzzi, „nu se mai găsi niciuna din cărțile tipărite

---

[16] „Convorbiri literare", XIII, 1879, p. 77.

[17] N. Cartojan, *Istoria literaturii române vechi*, III, Buc., 1845, p. 181—183.

[18] Ioan Șt. Petre, *Nicolae Costin, — Viața și opera*, Buc., 1939, p. 51.

[19] V. Ghiacioiu, *op. cit.*, p. 189.

sau scrise cu mîna..." [20]? Distanța în timp și în loc între anul și locul bejeniei familiei Negruzzi și acelea din însemnarea lui Alexandru Hîjdeu, care primise manuscrisul în dar de la principele guvernator Cantacuzino, nu este, după cum se vede, deloc mare și nu poate constitui un impediment pentru presupunerea noastră. Și dacă am anticipa puțin, credem că supoziția noastră cu manuscrisul miscelaneu ne vine în ajutor și pentru explicarea confuziilor pe care le face Negruzzi în ceea ce privește izvoarele consultate pentru nuvela sa *Alexandru Lăpușneanul*, unde-l citează de trei ori pe Miron Costin pentru surse care, de fapt, îi aparțin lui Gr. Ureche și nu-l citează pentru episodul cu omorîrea lui Moțoc, inspirat după capitolul din letopisețul lui, în care, la domnia a doua a lui Alexandru Iliaș, se petrecuse omorîrea de către mulțimea de țărani în condiții nu prea diferite a vistiernicului Batiște Veveli.

Descoperind, înaintea „Daciei literare", trecutul ca pe un bogat izvor de inspirație, Negruzzi publică în 1839 [21] prima sa scriere literară istorică în proză, *Riga Poloniei și prințul Moldaviei*, în care, recurgînd la un nou izvor de informație de astă dată extern, *Histoire de Charles XII* a lui Voltaire, pe lîngă letopisețul lui N. Costin, evocă, într-o formă cursivă, într-un stil de cronică vie, o scurtă pagină de istorie, din care se desprinde larga ospitalitate moldovenească de care s-a bucurat fostul rege al Poloniei, Stanislav Leșcinski, refugiat la noi după înfrîngerea la Poltava a protectorului său, regele Carol al XII-lea al Suediei, de către țarul Petru cel Mare. Schița, care, în cîteva rînduri creionează și portretul domnului Moldovei de atunci, Nicolae Mavrocordat, constituie doar un exercițiu pentru capodopera în acest gen a lui Negruzzi, nuvela *Alexandru Lăpușneanu*, care va apărea un an după aceea, în „Dacia literară", în chiar primul număr al revistei, avînd drept supratitlu cuvintele: „Scene istorice din cronicile Moldaviei". „Vigurosul" *Alexandru Lăpușneanu* — după expresia lui E. Lovinescu [22] — era, cum avea să-l caracterizeze Nicolae Iorga, „o mare narațiune istorică dramatizată, un mare tablou al istoriei românești în veacul al XVI-lea, zugrăvit însă cu un condei fin de miniaturist, în marginile unui cadru restrîns" [23] și avea să-l consacre pe autor ca pe „primul scriitor epic de seamă al literaturii noastre" [24] în capodopera lui Negruzzi, capodoperă, în același timp, a nuvelisticii noastre, „faptele povestite și nu povestitorul faptelor apărînd în primul plan" [25]. Nuvela, cu impresionantul echilibru al compoziției ei, perfecta așezare simetrică a capitolelor care fac din ea o adevărată dramă clasică și care — ca să-l citățm pe G. Călinescu — „ar fi devenit o scriere celebră ca și *Hamlet*, dacă literatura română ar fi avut în ajutor prestigiul unei limbi universale" [26] — apărînd în primul număr al revistei „Dacia literară" o dată cu

---

[20] Iacob Negruzzi, *Inceputurile literare ale lui C. Negruzzi*, Analele Ac. Rom., seria II, vol. XXXII, 1909—1910.

[21] „Albina românească", X (1839), p. 414—416.

[22] E. Lovinescu, *Costache Negruzzi — Viața și opera lui*, ediția II, Buc., 1924, p. 23.

[23] N. Iorga, *Istoria literaturii românești în veacul al XIX-lea*, vol. II, p. 39.

[24] T. Vianu, *Arta prozatorilor români, E.P.L., 1966*, 2 vol., p. 66.

[25] *Idem*, op. cit., p. 68.

[26] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Buc., 1941, p. 205.

„introducția" lui Kogălniceanu, ca un fel de ilustrare remarcabilă a programului care o preceda doar cu cîteva pagini, nu poate fi o operă scrisă dintr-o răsuflare, doar numai cu puțin înainte, ca să nu presupunem că pentru definitiva ei redactare autorul a avut nevoie de vreme ceva mai îndelungată. Manuscrisul nuvelei, care se află și astăzi în păstrarea Academiei noastre, cu rîndurile lor caligrafiate îngrijit cu cerneală neagră pe foile care, legate într-un masiv volum, sînt dintr-o hîrtie ce se oferă și astăzi cu încîntare ochiului cititorului avid s-o privească ca pe un hrisov bătrînesc definitiv și de-o neprețuită valoare, este indiscutabil opera unei mai lungi perioade de gestație, ca să putem crede că nuvela a fost compusă la repezeală în sau în jurul anului 1840. Ea a fost gîndită, concepută poate înaintea celorlalte scrieri literare de inspirație istorică ale lui Negruzzi și definitivată în preajma apariției „Daciei literare", pentru care constituie piesa de bază, via demonstrare a ceea ce poate oferi unui scriitor de mare talent cercetarea izvoarelor istorice, cunoașterea istoriei naționale recomandată și de Kogălniceanu ca principală sursă a unei literaturi originale.

Neavînd pregătirea de specialitate a lui Kogălniceanu și N. Bălcescu, de pildă, Negruzzi se dovedește, totuși, și în capodopera sa un atent cititor al cronicelor, pe care, cum scrie Iorga, „le străbătuse de mult, de cînd își gătea *Ștefaniada*, și nu numai din sfaturile prietenului său mai tînăr (Kogălniceanu — nota noastră) sau, poate, și din cunoașterea *Istoriei Moldovei*, rămasă inedită, a acestuia" [27]. Cum se explică atunci confuziile pe care le face el între izvoarele consultate pentru nuvela sa ? Am arătat în treacăt mai înainte de ce credem că cercetarea unui manuscris miscelaneu ca acela care conținea ca scriere principală letopisețul lui Nicolae Costin, l-a putut deruta și de ce atunci cînd, în timpul elaborării nuvelei sale, a voit să se refere la izvoarele cronicărești consultate spre a le cita le-a confundat, înlocuindu-l pe unul (Gr. Ureche) cu altul (Miron Costin) sau omițînd a mai menționa uneori sursa, ca în cazul capitolului al treilea al nuvelei, care narează uciderea lui Moțoc, capitol al cărui izvor de informație e sigur cronica lui Miron Costin, și anume capitolul consacrat celei de-a doua domnii a lui Alexandru Iliaș, fiul lui Iliaș, turcitul, cel mai mare din cei doi fii ai lui Petru Rareș și, deci, nepot al Ruxandei, ca și al Chiajnei, amîndouă fetele lui Rareș.

Problema a mai tratat-o, în cadrul unei judicioase analize care merită relevată, profesorul C. G. Ionescu de la Ploiești în studiul *Valoarea artistică a inspirației istorice în opera lui C. Negruzzi*, apărut în culegerea Societății de științe filologice „Limbă și literatură", IV, din 1960. Spre deosebire însă de C. G. Ionescu, care nu poate crede că Negruzzi „ar fi confundat pe cei doi domni Alexandru, cel puțin în episodul răscoalei populare [28], noi credem că autorul celebrei nuvele a făcut această confuzie pentru o serie de motive care se pot desprinde bine din atenta citire a celor două izvoare și din care aici vom enumera numai, în treacăt, cîteva :

1. În urma lecturii manuscrisului să-i zicem, ca Negruzzi, „letopisețul lui Nicolae Costin", în care se aflau încorporate și cronicele lui Gr. Ureche și Miron Costin, dacă se acceptă presupunerea noastră enun-

[27] N. Iorga. *Istoria literaturii românești în veacul al XIX-lea, vol. II, p. 39.*

[28] „Limbă și literatură", IV, 1960, p. 188.

țată mai înainte (de altfel, și C. G. Ionescu, la un moment dat, e tentat să accepte o atare posibilitate atunci cînd scrie: „Ne putem imagina însă și un alt ajutor venit autorului. Poate în lada cu cărți a boierului Dinu Negruț, din care s-a adăpat viitorul scriitor, se găsea vreo copie în care se înserau mai mulți cronicari la un loc — pentru a avea istoria țării într-un întreg“ [29]), nu e exclus deloc ca Negruzzi să fi ajuns să atribuie un capitol sau altul nu adevăratului autor, ci altuia dintre autorii textelor cuprinse în manuscrisul sudat în felul amintit;

2. Alexandru se numea și unul și celălalt din cei doi domni în cauză, citați adesea și într-un text și în celălalt doar ca Alexandru Vodă;

3. Și Alexandru Lăpușneanul și Alexandru Iliaș veneau ca domni pentru a doua oară în momentul pe care pornea să-l evoce în nuvelă Negruzzi;

4. În locul fiecăruia din cei doi Alexandru a urmat, după fiecare din prima lor domnie, același Ștefan Tomșa, care-i precede astfel și pe Alexandru Lăpușneanu și pe Alexandru Iliaș în cea de a doua domnie a fiecăruia din ei;

5. Și împotriva revenirii unuia și a celuilalt au încercat boierii să se opună trimițînd soli la Constantinopol. Știm ce scrie Negruzzi — după Gr. Ureche — la începutul nuvelei sale în legătură cu solia de boieri porniți să împiedice venirea pentru a doua oară a lui Lăpușneanu în scaunul Moldovei. Iată ce scrie Miron Costin referitor la Alexandru Iliaș în aceeași împrejurare: „Cum au venit știri de domnia lui Alexandru Vodă la boieri, mare mîhniciune și voie rea în toată curtea, mai ales în boieri, știindu cu toții hirea acelui domn. Ce, au făcut sfat cu toții și îndată au purces fruntia toată de boieri la Țarigrad, cu jaloba la împărăție pentru greul ce petrecea țara de domnii neștiutori rîndul ei (...). Nepurcesu den Țarigrad au apucatu boierii pre Alexandru Vodă cu domnia, că oblicise el de boieri că vinu cu pîră, cum nice într-un chip nu-l primește țara“ [30];

6. Și unul și celălalt din domni nu se pot împăca cu gîndul, reveniți în scaun, de a-i cruța pe boierii care li se împotriviseră. Știm ce gîndește și ce pregătește împotriva acestor boieri Alexandru Lăpușneanu în nuvela lui Negruzzi, după Gr. Ureche. Dar Miron Costin scrie și el la domnia lui Alexandru Iliaș: „Nici într-un chip nu putea să amistuiască Alexandru Vodă fapta boierilor, ce făcusă cu venirea împotriva lui la Țarigrad și nice boierilor nici într-un chip lucrurile ce era foarte proaste la toate trebile a lui Alexandru Vodă nu le plăcea. Și dentr-acestea adăogîndu-să necredința și prepusul den dzi în dzi, așeazasă gîndul său Alexandru Vodă numai să omoară pe o samă de boieri...“ [31].

7. În sfîrșit, ca să nu mai dăm și alte exemple de contaminație între textele celor două izvoare, să reproducem pasajul din cronica lui Miron Costin, izvor sigur al lui Negruzzi pentru episodul omorîrii lui Moțoc. „Unii — scrie bătrînul Costin — hăicăia, alții suduia și jecuia și acolo au strigatu pre Batiște să le dea, carele era tot aproape de Alexandru Vodă, vădzîndu strigarea pre sine. Ce nu sta domnia de grijea sa și numai ce

[29] I d e m, op. cit. *p. 189.*

[30] Miron C o s t i n, *Opere*, ediția P.P. Panaitescu, E.S.P.L.A., 1958, p. 96.

[31] *Idem*, op. cit. p. 98.

i-au dzis să să depărtează de la dînsul. Şi aşea l-au apucat şi l-au dat pre mîna ţăranilor. Nespusă vrăjmăşia a prostimei! Şi aşea, fără de nice o milă, de viu, cu topoară l-au făcut fărîme" [32].

Reţinînd acest citat din Miron Costin, e clar pentru oricine, credem, că trebuia primită cu rezervă afirmaţia profesoarei V. Ghiacioiu, care, în ediţia ei de mare competenţă[33], de altfel, consacrată lui Costache Negruzzi, susţinea, după Ch. Drouhet[34], că pentru scena respectivă a omorîrii lui Moţoc scriitorul nostru nu a folosit vreun izvor intern, în niciun caz însă pe Gr. Ureche (ceea ce numai în parte editoarea avea dreptate). Evident, consultarea cronicelor interne ca şi, cum s-a mai arătat, posibile influenţe din unele opere literare străine (*Maria Tudor*, drama lui V. Hugo, tradusă, cum am văzut, de C. Negruzzi pentru scena „burzuluirii" norodului, cum a susţinut Ch. Drouhet[35], *Lucreţia Borgia*, cealaltă dramă de inspiraţie istorică a lui Hugo, pentru scena ospăţului de la curtea lui Lăpuşneanu, cum credea E. Lovinescu [36]) nu diminuează cu nimic marea valoare literară a nuvelei lui Negruzzi, „adevărată dramă în patru acte (...) în tablouri puternice, expresive" [37], „model nu numai de stil, de vigoare de concepţie şi de psihologie, ci şi de felul cum poate fi prelucrat un text istoric într-o creaţie personală" [38].

Cunoaşterea a ceea ce a mai dat Negruzzi, după *Alexandru Lăpuşneanu*, în domeniul literaturii de inspiraţie istorică — precum schiţa *Cîntec vechi (1843)*[39], pornind de la cronica lui Neculce, de fapt un pretext al scriitorului nostru de a-şi plasa un cîntec de influenţă folclorică despre bătrînul voievod C. Cantemir şi omorîrea din porunca acestuia a celor doi mari boieri ai vremii, Velicico şi Miron Costin, ca şi nuvela *Sobieschi şi românii* (1846)[40], episod de evocare eroică, în care, începutul, ca stil şi ca o manieră, aproape balzacian îşi găseşte pendantul în finalul nuvelei de o sobrietate lapidară vădind din plin pe artistul Negruzzi, care pornea şi aici tot de la izvoare istorice (*Istoria creşterii şi descreşterii imperiului otoman* a lui D. Cantemir [41]), — ne ajută în continuare să subliniem şi mai pronunţat preţioasa contribuţie a lui Negruzzi nu numai la pregătirea, dar şi la dezvoltarea pe linie istorică a aceluiaşi program al „Daciei literare".

3. „...frumoasele noastre ţări sînt destul de mari..."

Anticipînd şi dezideratul din programul „Daciei literare" adresat scriitorilor români de a descrie în operele lor literare frumuseţile patriei, re-

---

[32] *Idem*, op. cit., p. 99.

[33] Costache Negruzzi, *Păcatele tinereţelor*, ediţie comentată de V. Ghiacioiu, Clasicii români comentaţi. Craiova, 1937.

[34] Charles Drouhet, *Vasile Alecsandri şi scriitorii francezi*, Bucureşti, 1924.

[35] Idem, *op. cit.*

[36] E. Lovinescu, op. cit. p. 290.

[37] Idem, *op. cit.* p. 186.

[38] Idem, *op. cit.* p. 178.

[39] „Foaie pentru minte, inimă şi literatură" (1848) p. 181—183.

[40] „Calendar pentru toţi românii", (1846) p. 22—35.

[41] Prin intermediul traducerii franţuzeşti, *Histoire de l'Empire Othoman*, Paris, 1743, datorată lui Joncquieres, cf. E. Lovinescu ,*C. Negruzzi...*, *p. 184.*

comandare la care va răspunde într-un chip atît de strălucit Vasile Alecsandri prin unele scrieri în proză ale sale dar mai ales, mult mai tîrziu, prin întregul său ciclu de poezii intitulat *Pasteluri*, C. Negruzzi, înaintea lui Alecu Russo din *Piatra teiului*, *Stînca corbului* și *Soveja*, și înaintea lui Alecsandri, ne oferă încă în 1837, la 24 iunie, un *Fragment dintr-o călătorie* [42], pe care-l vom regăsi, în volumul *Păcatele tinereților*, sub titlul *Scrisoarea I (Primblare)*, cu unele mici modificări ortografice, fonetice, dar și de stil, care marchează progresul făcut de scriitorul nostru în răstimpul scurs în cei douăzeci de ani de la prima la a doua redactare. Nu prea stingherit de reminiscențele literare și mitologice care-l asaltează la tot pasul ori de hîrtoapele unor drumuri desfundate, ca „bortele șoselei de pe ulița Romanului" sau de scîndurile șubrede a cîte unui pod care „joacă ca tușele claviriului", călătorul nostru cu ochi de artist știe să rețină cu încîntare peisajul patriei pe care-l străbate în poștalion sau chiar pe jos. Toate sînt frumoase în ținuturile Romanul și Neamțul ce se par o grădină — scrie el. (...) „Mergînd înainte, nu te poți opri de a privi cu răpire astă încîntătoare vale ce se desfășoară dinainte-ți ca un covor. Vezi cel pîrîu care o despică în lung și seamănă de departe cu o cordea albă ? Se numește Cracău. Artistul ar zugrăvi *con amore* acele sate vesele împresurate de grădini ce se prelungesc pe ambe malurile lui, și acest întreit șir de munți ce se întind în amfiteatru pe orizont, tufoși și creți ca freza unei marchize din veacul XIV, deasupra cărora în depărtare domnește Pionul spărgînd norii cu pleșuvul său creștet" [43].

Tip mai mult narativ decît descriptiv, Negruzzi nu e prea generos însă cu astfel de tablouri lirice, sobrietatea stilului său și echilibrul clasic al temperamentului exersîndu-se cu deosebire în scrieri epice, în schițe, nuvele sau istorioare, în care faptele grăiesc mai mult decît efuziunile sentimentelor autorului. Astfel, abia în 1852, în „Gazeta de Moldova" [44], vom mai întîlni o atare pagină de călătorie consemnată sub titlul *Pelerinagiu la Tîrgul Ocnei*, pe care o găsim reprodusă în *Păcatele tinereților* ca *Scrisoarea XXVIII (Pelerinagiu)* și în care, ca și în scrierile similare de mai apoi ale lui Alecu Russo, descrierea frumuseților peisagiste străbătute se împletește cu reflecțiile lucide asupra oamenilor și obiceiurilor acestora, adevărate „observații fiziologice" cum și le caracterizează scriitorul însuși. Frumusețile Ocnei, orășelul „încununat de grădini și podgorii" în care-și va sfîrși zilele, la cîțiva ani după moartea lui Costache Negruzzi. Costache Negri, și mai ales apele Trotușului reușesc să smulgă scriitorului nostru cuvinte de caldă admirație pentru locurile vizitate. Nimic nu i se pare „mai limpede, mai frumos, mai vesel decît acest nobil rîu, care, după ce iese din munții Transilvaniei, și după ce-și face loc printre stînci și scaldă Tîrgul - Ocnei, primind în sînul său Slănicul, Cașinul, Oituzul, Tazlăul și alte mai mici părîie, merge de se aruncă la Agiud în Siret". „Trotușul — scrie el — e odorul cel mai prețios și mai

---

[42] „Alăuta românească" din 24 iunie 1837 (supliment la nr. 49 al „Albinei românești").

[43] V. Ghiacioiu, *op. cit.*, p. 365—366.

[44] „Gazeta de Moldavia", nr. 68 din 4 sept. 1852, p. 167 ; nr. 69, din 8 sept. 1852, p. 171 ; nr. 72, din 18 sept. 1852, p. 184 ; nr. 74 din 25 sept. 1852, p. 191.

iubit al ocnenilor. El este mîngîierea lor, panaceea lor universală, idolul lor ; cînd se scaldă în valurile lui, ei cred că își spală și păcatele" [45].

Ceea ce-l atrage mai mult sînt însă obiceiurile localnicilor, a căror descriere îi prilejuiește nu numai cîteva nevinovate maliţiozităţi, dar și tonul glumeț pe care nu-l părăsește niciodată în astfel de ocazii. ... „sărbătoarea și duminica — relatează Negruzzi — vezi toate crîșmăresele gătite, ademenind cu ochii lor cei negri pe trecători. Curteni, șargăi, tîrgoveţi, rufetași, în crîșmă toţi sînt egali dinaintea lui Bacus. Pretutindene auzi cîte o scripcă, cîte o cobză ; și apoi cînd aburii vinului și ochii crîșmăresei au produs efectul lor, încep horele, rîsurile, tropotele s.c.l., și cînd îndeseară se întorc acasă șovăind și cîntînd, cei de peste vale, vrînd să treacă puntea îngustă de pe Trotuș, adese cad în el ; dar fiindcă *au și beţivii un Dumnezeu* și fiindcă Trotușul e vechiul lor prieten, el îi primește în răcoroasele sale ape fără primejdie, îi îmbrățoșează, și-i trimite pe acasă scăldaţi și desmeţiţi".[46].

4. „... obiceiurile noastre sînt destul de pitorești și poetice..."

Ideea de a prezenta în scrierile literare, mai ales în teatru, fapte contemporane, pe lîngă evocarea trecutului glorios — cu alte cuvinte, ceea ce ar fi ilustrarea beletristică a două din însemnatele recomandări ale programului „Daciei literare", îl preocupă pe Negruzzi cu cîţiva ani de zile cel puţin înaintea apariţiei revistei lui Kogălniceanu. Încă în *Precuvîntarea* — din martie 1837 — la traducerea pe care o făcea dramei lui V. Hugo, *Maria Tudor* [47], Negruzzi, referindu-se la reacţia faţă de clasici a lui Hugo, Dumas ș.a., care, „înţelegînd duhul parterului ce se săturase de tragediile înalte a lui Corneil, elegiace a lui Rasin și filozofice a lui Volter, și-au croit planul după o sistemă mai potrivită cu veacul lor : și-au luat șenele chiar dintre (sic !) soţietate ...", cerea ca teatrul, „această școală de moral", să „înfăţișeze", nu numai „șene grandioase și măreţe", dar mai ales întîmplări „adevărate", adică din viaţa înconjurătoare, contemporană. Și ce altceva sînt decît niște vii tablouri din viaţa românească din vremea scriitorului nuvelele lui : *Zoe — noutate istorică* și *O alegere de cai (Scacica),* apărută în „Dacia literară" sub titlul „Scene contimpurane", ambele datînd cam din 1836 [48], prima, *Zoe,* putînd fi chiar din 1829 (aprilie), dată pe care o indică autorul la sfîrșitul nuvelei republicată în ediţia sa din 1857, „Păcatele tinereţelor" ? ! Nuvelă precumpănitor romantică și care, prin amestecul situa-

---

[45] V. Ghiacioiu, op. cit. p. 558—559.

[46] Idem, *op. cit.*, p. 557.

[47] *Maria Tudor,* traduă de D. K. Negruzzi, București, în tipografia lui Eliad, 1837

[48] *Zoe* a apărut mai întîi în „Curierul de ambe sexe", per. I (1836—1838) cu subtitlul „Noutate istorică" (în nr. 7 al gazetei, p. 113—124„ purtînd semnătura C. Negruzzi). In ediţia din 1857, *Păcatele tinereţelor* e datată însă : aprilie 1828. Lovinescu credea c-ar fi fost scrisă prin octombrie 1837. *Scene contimpurane,* I, *O alergare de cai (Scacica)* a apărut în „Dacia literară" (1840) p. 309 ; în ediţia din 1857 poartă menţiunea „scris la 1837", iar în ediţia din 1872—1873, în 3 volume, avînd drept prefaţă scrisoarea lui V. Alecsandri publicată și în „Convorbiri literare", VI (1872), p. 1—15, e datată :august 1836, dată pe care o purtase ca fiind a elaborării nuvelei și în „Curier de ambe sexe", III (1840), după publicarea ei în „Dacia literară".

țiilor violente și al peripețiilor neprevăzute, ca și prin împletirea tragicului cu comicul ajunge adesea pînă la melodramă (E. Lovinescu o considera chiar ca pe „o floare a literaturii melodramatice, amestec de macabru, de mișcător și de naiv, de romantic și de romanțios" [49]), *Zoe* ne prezintă în același timp un viu și colorat tablou de epocă. Cu deosebire, începutul nuvelei, a cărui acțiune e anunțată a se fi petrecut în anul 1827, ne introduce, prin detaliile pitorești ca și prin precizia datelor și vocabularul timpului, în atmosfera Iașilor, contemporani scriitorului, și ne creează astfel o adevărată stampă originală a capitalei Moldovei de atunci. „De-abia înserase — notează sobru la început Negruzzi — ulițele erau însă pustii. Din cînd în cînd și foarte rar se auzia pe pod duruitul unei calești, în care era vreun boier ce se ducea la o partidă de cărți, sau un fiacru ce trecea ca săgeata, și lăsa să se zărească niște bonete femeiești. Niciun pedestru nu era pe uliți, afară de fanaragii care strigau regulat *raita*, pentru că la 1827 septembrie, nime nu s-ar fi riscat a merge pe jos singur pe uliți, după ce înopta. Pojarul de la 20 iulie prefăcuse în cenușă mai mult de jumătate a orașului Iași, și fanaragiii, masalagiii, potlogarii de care gemea orașul, șezînd ascunși printre rîsipuri, pîndeau pe nesocotitul pedestru care zăbovise a se întoarce acasă, și, adeseori, el pierdea împreună cu punga și viața sau cel puțin sănătatea. În zadar umblau streji de arnăuți și de simeni ; nu puteau stîrpi aceste înrăutățiri, nici descoperi bandele vagabonzilor" [50]. „Ca o memorabilă ilustrație de epocă se deschide și nuvela *O alergare de cai*", cum observă și G. Călinescu [51]. Într-adevăr, în ciuda povestirii romantice, încadrată în amintirile personale ale autorului, ca de însemnări de jurnal dintr-o călătorie pe care ar fi făcut-o la Chișinău, pe la 1835 (știm că Negruzzi cunoștea orașul încă de prin 1822), a situațiilor violent melodramatice, nuvela reține mai ales prin realista zugrăvire a Chișinăului de-atunci, a înaltei societăți a orașului cu obiceiurile și mondenitatea galantă care o caracterizau în acea vreme, epocă „de carnaval tranzitoriu" [52], sub care se ascundeau însă procese mult mai adînci.

Prin ambele nuvele, ca și prin schița de moravuri licențioase *Au mai pățit-o și alții* (din 1839 cel mai tîrziu) [53], Negruzzi, devenit prin ele și creatorul nuvelei noastre sociale, prefațează, așadar, și cerecea pe care o va adresa Kogălniceanu scriitorilor români de a-și lua „sujeturile" pentru scrierile lor literare și din realitatea românească înconjurătoare.

Indiferent de modelul pe care Negruzzi l-a avut în vedere pentru unele din ele, de influența exercitată asupra lor, o bună parte din schițele și istorioarele din ciclul *Negru pe alb (Scrisori la un prieten)* conțin și ele imagini și aspecte realiste din viața moldovenească a vremii și creionează o serie de tipuri contemporane, din copilăria sau maturitatea scriitorului, așa cum ne va înfățișa mai apoi, prin teatrul său comic, și Vasile Alecsandri. Moravuri și tipuri mai mult sau mai puțin „pitorești și poetice" din epocă întîlnim în *Rețetă* (în ediția din 1857, *Păcatele tinereților, ca Scri-*

---

[49] E. Lovinescu, *op. cit.* p. 158.

[50] V. Ghiacioiu, *op. cit.* p. 198—199

[51] G. Călinescu, *Costache Negruzzi...*, p. 73.

[52] *G. Călinescu, op. cit., ...*, p. 73.

[53] A apărut în „Curier de ambe sexe", II, periodul II, 1839, nr. 11, p. 163—170, cu semnătura Carlu Nervil.

soarea II poartă data: april 1838 [54]), în care curiozitatea neostoită a provincialilor lipsiţi de alte distracţii mai plăcute decît „preferanţul", şuşotelile şi bîrfelile de tot felul este pusă la punct într-un chip ingenios şi usturător în acelaşi timp de bietul locuitor al Iaşilor, cînd pe acesta „din nenorocire vreo nevoie îl sileşte a ieşi din ţinut" ; în *Scrisoarea IV (Un poet necunoscut)* [55], în care mustăciosul poet ipohondru Daniil Scavinschi ne apare, într-adevăr, ca o pitorească figură a capitalei Moldovei de-atunci ; în *Scrisoarea IX (Fiziologia provinţialului)* [56], în care, pe lîngă admirabilul portret al provincialului în vizită în capitala ţării descrisă de Negruzzi cu o artă — cum ar spune scriitorul nostru însuşi — „vrednică de penelul lui Hogarth", e de reţinut tabloul de toată nostimada al protipendadei provinciale a cărei victimă îi devine boierul evghenist din Capitală. Publicate mai întîi prin diferite periodice ale vremii, pe o perioadă de cîteva decenii, unele din ele, cum am văzut, înainte de 1840, altele, ca *Scrisoarea XIII (Lumînărica), Scrisoarea XXII (Istoria unei plăcinte), Scrisoarea XXVII (Un proces de la 1826)* etc., după această dată, scrisorile constituie o adevărată oglindă critică a realităţilor sociale, a moravurilor şi a oamenilor din timpul scriitorului, care ni se relevă încă o dată prin ele un adevărat pictor realist al societăţii moldoveneşti din epocă.

Împrumutînd, într-un supratitlu, chiar cuvinte din „introducţia" semnată de Kogălniceanu, *Scene pitoreşti din obiceiurile Moldaviei*, Negruzzi publică, în paginile aceleiaşi reviste, nu la distanţă mare de programul „Daciei literare", în martie — aprilie acelaşi an, la paginile 121—134, studiul său *Cîntece populare a Moldaviei*. Deşi împrumută, aşa cum a arătat cunoscutul istoric literar P.V. Haneş [57], o serie de idei din articolul *Musique et chant populaire de l'Italie*, publicat de J. Mainzer în „Revue des deux Mondes" din 15 febr. 1834, scriitorul nostru, dovedindu-se un familiar al problemei, aduce contribuţia sa personală încercînd, primul la noi, o clasificare după conţinut a poeziilor poporului (cum, mai tîrziu, vor încerca şi Alecu Russo şi Vasile Alecsandri) şi reproducînd, spre ilustrare, cîteva cîntece culese desigur cu mult mai înainte de către el. Ceea ce este cu deosebire demn de reţinut este că Negruzzi ne vorbeşte despre cîntecele poporului — nu ca literatură populară, cum avea să ni le prezinte Alecu Russo, care mai vedea ce-i dreptul, în ele şi o reflectare a trecutului naţional — ci ca despre o parte din obiceiurile poporului, care-i completează acestuia profilul etic şi estetic. Că autorul lui *Alexandru Lăpuşneanu* nu a aşteptat apariţia „Daciei literare" şi îndemnul lui Kogălniceanu de a-şi îndrepta atenţia spre creaţiile literare ale poporului o dovedesc şi cele trei doine în spirit popular, „făcute în fugă" de Negruzzi *(Doina I. Ostaşul păstor, Doina II, Cîntec şi Doina III. Marşul lui Dragoş)*, publicate în 1842 de revista „Foaia pentru minte, inimă şi literatură" [58], dar, cum s-a mai

---

[54] A fost publicată pentru întîia oară în „Albina românească" nr. 73 din 14 sept. 1839 şi reprodusă în „Curierul românesc" din 5 oct. acelaşi an, p. 529 sub iniţialele C.N.

[55] Datată : mai, 1836, a apărut prima oară, sub ţitlul *Daniil Scavinschi* în „Alăuta românească", 1838, nr. 4, p. 33—38.

[56] Semnată cu pseudonimul Carlu Nervil, a apărut cu titlul *Provinţialul* în „Albina românească", nr. 25 din 28 martie 1840, p. 96—99.

[57] P. V. Haneş, *Studii şi cercetări*, p. 185—186.

[58] „Foaie pentru minte, inimă şi literatură", V (1842), p. 99—101.

arătat de unii cercetători care s-au ocupat în mod special de această problemă [59], și cum reiese din scrisoarea lui Negruzzi însuși adresată cămănarului Iordache Mălinescu, compuse încă din 1838.

Prin *Păcală și Tîndală (Scrisoarea XII* în *Păcatele tinereților* [60]), adevărată colecție de zicale și proverbe populare, înșirate ingenios și cu un farmec deosebit, ca într-o rostogolire parcă inepuizabilă, Negruzzi ni se relevă ca un mare cunoscător al frumuseților folclorului, la a căror cercetare atentă și prețuire a contribuit printre cei dintîi la noi.

Fără a fi fost un teoretician ca Mihail Kogălniceanu sau Alecu Russo, exprimîndu-și ideile cu deosebire prin intermediul scrierilor beletristice, modest, neasumîndu-și niciodată vreun rol de călăuză a celorlalți scriitori români contemporani, Negruzzi ne apare astăzi nu numai cu un strălucit precursor într-o serie de sectoare ale literaturii noastre moderne, dar și unul dintre fruntașii cei mai remarcabili care au contribuit la dezvoltarea celei dintîi grupări literare din țara noastră, aceea din jurul revistei generației pașoptiste, „Dacia literară“.

---

[59] Al. Bistrițeanu, *C. Negruzzi și creația populară*, „Limbă și literatură“, 6, Buc. 1962, p. 369—386 ; V. Netea, *Geneza marșului de la 1848*, „Limbă și literatură“, 16, Buc. 1968, p. 79.

[60] A apărut pentru întîia oară, în „Albina românească“, XIII (1834), p. 57—60, sub titlul *Păcală și Tîndală sau morala moldovenească* — Foileton ; în ediția din 1857, *Păcatele tinereților*, a apărut ca *Scrisoarea XII (Păcală și Tîndală)*.

O AUTOBIOGRAFIE NECUNOSCUTĂ A LUI COSTACHE NEGRUZZI

PAUL CORNEA

Intr-una din mapele arhivei Negruzzi de la Biblioteca Academiei Române[1], printre hîrtii de tot felul, cele mai multe provenind de la Iacob Negruzzi (fragmente de cursuri universitare, discursuri academice şi ocazionale, o serie de colaborări adresate „Convorbirilor literare", traducerea a cinci cînturi din *Animalele cuvîntătoare — Gli animali parlanti* — epopeea eroi-comică a abatelui Casti etc.), printre manuscrisele cîtorva nuvele ale lui Leon Negruzzi şi o lucrare comună a celor doi fraţi — revista autografă „L'Infatigable", caligrafiată cu o slovă copilărească, în 1850, la Trifeşti, ca un exerciţiu de limbă franceză, — am avut surpriza de a da peste o succintă autobiografie a lui Costache Negruzzi, necunoscută pînă în prezent cercetătorilor. E vorba de un text chirilic, scris pe ambele feţe ale unei foi lunguiețe, cu rînduri şterse, corecturi şi fără spaţii albe marginale — după toate aparenţele o ciornă, dar redactată cu atenţie şi avînd un înţeles de sine stătător. Paternitatea manuscrisului şi data elaborării sînt desvăluite la finele documentului, de o mînă străină — probabil a lui Jacob Negruzzi — care notează (cu alfabet latin !) „O biografie a lui Costache Negruzzi de el însuşi, anul 1843".

Ambele indicii sînt incontestabele : grafia autorului lui *Alexandru Lăpuşneanu* e uşor de recunoscut. Datarea e confirmată, pe de o parte, de faptul că înşiruirea evenimentelor de seamă din viaţa scriitorului se opreşte la 1842, pe de alta, de ştirea că scriitorul traduce „acum" — spune textul — împreună cu Al. Donici, volumul de *Satire* al lui Antioh Cantemir, care „în curînd va eşi de sub teasc". Sensul adverbului „acum" — uneori destul de elastic — poate fi în cazul de faţă determinat fără echivoc : în „Propăşirea" *(Foaie ştiinţifică şi literară)*, din 30 ianuarie 1844, apare o primă mostră a traducerii Negruzzi-Donici, însoţită de precizarea că volumul întreg „s-a pus sub tipar la Cantora foii săteşti". Dacă în ianuarie 1844 cartea se găsea sub tipar înseamnă că referinţa autobiografiei : „Acum traduce în versuri albe... împreună cu... etc.", nu poate privi decît anul 1843.

Ce cuprinde autobiografia lui Negruzzi ? Ne grăbim să spunem din capul locului — nimic senzaţional. Cu excepţia unui singur punct, care — după cum se va vedea — deschide o controversă de paternitate cu totul

[1] Biblioteca Academiei, secţia manuscrise, arhiva Negruzzi, mapa I, f. 52.

neașteptată, în general, ea nu răstoarnă datele deja cunoscute și nu adaugă nimic fundamental peste ceea ce se știa. Dar și fără să producă o clarificare deplină a perioadelor obscure din viața scriitorului, materialul e deosebit de prețios întrucît lămurește convingător cîteva aspecte de detaliu și, mai ales, permite să ne facem o idee despre felul în care Negruzzi se vedea pe sine. Cu alte cuvinte, să identificăm „dublul" fictiv al scriitorului, „personajul" pe care el voia să-l impună conștiinței celorlalți.

Scrisă la persoana a treia, din dorința evidentă de a ascunde identitatea autorului, autobiografia începe cu pasajul următor: „C.N. se născu în Iași în anul 1808 din părinți nobili. La dascăli privați învață limba elenă și franțeză. Profesorul său de literatură franțeză Brancovitz fusese multă vreme în Polonia rusească unde avea cunoscuți și (era) în corespondință cu mulți din literatorii și patrioții cei mai însemnați poloni. La 1820, ducîndu-se în Polonia, poliția rusească puse mîna pe el și numele lui nu se mai auzi. N. pierzînd pe învățătorul său el se aplică singur cu învățarea belelor litere".

Reținem din aceste rînduri confirmarea datei de naștere — 1808 — care era încă pusă la îndoială în 1942, de o cercetătoare scrupuloasă ca V. Ghiacioiu [2], și, îndeosebi, amănuntele despre studiile efectuate de scriitor. De un profesor de franceză, numit însă Rancovitz, nu Brancovitz, s-a vorbit prima dată în biografia din *Dicționarul* lui Vapereau [3] de unde informația a trecut la ceilalți cercetători [4]. Totuși, V. Ghiacioiu se exprima destul de recent cu rezervă: „... Nu știm cît e de exactă informația că profesorul lui de franceză ar fi fost un oarecare Brancovitz (alții spun Rancovitz) despre care se mai spune că era un emigrant francez care s-ar fi luptat în armatele lui Napoleon" [5]. Pasajul citat din autobiografie, în afară că face definitiv lumină în chestiunea profesorului de limbă franceză, subliniază caracterul autodidactic al instrucției lui Negruzzi. În același timp, explică, măcar în parte, resorturile interesului manifestat de scriitor față de Polonia și de insurecția poloneză din 1830, care se concretiza prin numeroase cărți aflate în biblioteca de la Trifești[6].

Foarte interesantă e relatarea dificultăților întîmpinate de scriitor după moartea părinților: „La 1826 pierdu pe tată-său și astă pierdere înrîuri mult asupra moralului său, căci rămîind fără părinți — pre maică-sa nu o cunoscuse, fiind și fără frați — rămase încurcat în procesuri și, bizuindu-se în drepturile sale, le pierdu pentrucă nu știa încă că cele mai adese dreptatea nu se dă celui ce o are. Aceste struncinară starea sa și îi ridicară de pre ochi vălul cel roz prin care pînă atunci privea societatea dîndu-i văpseaua acea de melancolie și fatalism care îl caracterizează". Ca atîția alții, Negruzzi deschide ochii asupra realităților dure ale lumii și devine el însuși în urma unei experiențe personale amare: prețul lucidității e, în cazul său, suferința.

---

[2] C. Negruzzi, *Păcatele tinereților, ed.* îngrijită de V. Ghiacioiu, ed. II, Craiova, 1942.

[3] G. Vapereau. *Dictionaire des contemporains,* ed. II. Paris, 1961.

[4] (Th. Alexi ?). *C. Negruzzi, Albina Carpaților,* ianuarie 1878, „Convorbiri literare", 1 iulie 1886 etc.

[5] C. Negruzzi, op. cit. p. 32.

[6] N. Iorga, *La mormîntul lui Costache Negruzzi, Biblioteca lui.* „Revista istorică", aprilie-iulie 1918, p. 78.

Ştirile privind debutul scriitorului învederează marele rol stimulativ pe care l-a jucat Heliade Rădulescu. „Pînă la 835 el nu scrise nimic. Atunci debută prin o traducţie a dramei *Jucătorului (Trente ans ou la vie d'un joueur)* [7]. Se cunoscu cu Eliad. Acesta îl îndeamnă a scrie şi corespondenţa lor tipărită în gazetele Valahiei îi deteră gustul literaturii naţionale, care moartă în Moldova începusă a înflori la Bucureşti sub impulsiu lui Eliad, Aaron, Alexandrescu etc. După traducţiile a doă drame a lui V. Hugo tipărite în Bucureşti [8] dete afară o anecdotă istorică [9]. Aprodul Purice fu primit cu entusiasm. Pe urmă începu a scrie în jurnalele româneşti". Recunoaşterea rolului decisiv jucat de Heliade în finalizarea vocaţiei lui Negruzzi nu trebuie să surprindă. Constant în fidelităţile sale, autorul lui *Alexandru Lăpuşneanu* nu-şi va precupeţi admiraţia faţă de Heliade nici mai tîrziu, în zilele tulburi de după Unire, cînd gloria marelui animator al culturii româneşti va fi eclipsată de tribulaţii politice prost inspirate şi contradictorii [10].

În continuare, reproducem din textul autobiografiei pasajul care se ocupă de „Dacia literară" : În „Dacia literară" (jurnal cu totul naţional subt redacţia lui M. Kogălniceanu, care avea o ţintire patriotică şi frumoasă) publică cîteva bucăţi, dar astă foaie pricinuind o senzaţie necunoscută pînă atunci între tinerime, stîrni presupusul hidoasei cenzuri şi prin *ofis domnesc* fu închis. Redactorul suferi toate prigonirile născocite de despotism şi colaboratorii priviţi ca nişte paria".

Urmează relatarea unor evenimente cunoscute : alegerea lui Negruzzi ca deputat în 1837, exilul său ilegal datorit articolului *Vandalism* [11], alegerea în două rînduri ca prezident al municipalităţii Iaşului („maire de la ville" — cum glosează în paranteză). Privitor la circumstanţele în care domnitorul, ostil lui Negruzzi, săvîrşi actul samavolnic al exilării la moşie, ni se dă ştirea că scriitorului i se ceru mai întîi demisia din funcţia de deputat. „Refuzînd a o da, fu ridicat noaptea din casa lui cu jandarmii şi trimis la moşia lui, unde fu străjuit pînă la închiderea sesiei".

Autobiografia se încheie printr-o listă a operelor scriitorului, grupate în trei categorii : publicate, manuscrise şi traduceri. Lista scrierilor publicate cuprinde următoarele titluri : *Aprodul Purice, Postelnicul Zimbolici, Zoe, O alergare de cai, Cîntece populare, Alexandru Lăpuşneanu, Cum am învăţat româneşte* [12], *Riga Poloniei şi domnul Moldovei, Păcală şi Tîn-*

---

[7] (Ducange, Dinaux), *Trizăci ani sau viaţa unui jucătoriu de cărţi.* Melodramă în trii zile. Tradusă din franţozeşte de..., Iaşi, 1835.

[8] *Maria Tudor*, tradusă de... din Victor Hugo. Cu o scrisoare de I. Eliade, Bucureşti, 1837 ; *Angelo tiranul Padovei*, tradusă.... din Victor Hugo, Bucureşti, 1837.

[9] C. Negruzzi, *Aprodul Purice*, anecdot istoric, Iaşi 1837.

[10] Vz. articolul lui Negruzzi din revistele lui B. P. Hasdeu. „Din Moldova", 1862, p. 75 şi „Lumina", 1863, p. 11 şi 55 devenit *Scrisoarea XXXII* din *Negru pe alb* din ediţia de la 1872.

[11] Autobiografia precizează că articolul *Vandalism* (scrisoarea a III-a din *Negru pe alb)* ar fi apărut în foiletonul „Albinei româneşti". Aceeaşi afirmaţie o găsim în *Păcatele tinereţelor*, Iaşi, 1857, p. 254 : „Autorul acestui articol, ce s-a publicat în Albina românească, cu învoirea cenzurii, fu ecsilat la moşia sa, nejudecat şi neosîndit — deşi se găsea deputat — pentru ca să înveţe a nu mai spune adevăruri crude". Totuşi articolul nu se găseşte în colecţia „Albinei româneşti" din 1838. Va fi fost tipărit într-un supliment pierdut al gazetei ? Numărul cu pricina va fi fost retras şi înlocuit ?

[12] Între *Cum am învăţat româneşte* şi *Riga Poloniei şi domnul Moldovei* e un titlu şters, care se poate totuşi citi : *Catacombele Min. Neamţ.*

dală sau morală moldovenească, Provinţialul. După cum se vede, enumerarea nu respectă cronologia apariţiilor şi nici nu comunică în toate cazurile titlul sub care lucrările respective au fost publicate. *Postelnicul Zimbolici* e de fapt, *Au mai păţit-o şi alţii* iar *Cîntece populare* prescurtează formula completă şi explicită din *Dacia literară* : *Cîntece populare a Moldaviei.*

La sfîrşitul listei, desvăluind caracterul selectiv şi nu limitativ al enumerării, autorul mai anunţă „deosebite poezii şi alte fragmente pol(itice) şi literare tipărite în jurnale". Ni se mai spune că unele sînt iscălite cu pseudonimul Carl Nervil şi că — amănunt preţios — „toate (scrierile) au să iasă tipărite într-o carte pe la sfîrşitul anului" [13].

Traducerile indicate sînt *Viaţa unui jucător, Angelo, Maria Tudor* şi *Baladele* lui Victor Hugo. Manuscrisele pomenite sînt numai două: *Duca Vodă* şi *Şlicul* definit ca „poem burlesc". *Şlicul* este evident *Desţerarea şlicului,* poemul de 143 versuri din 1872, semnalat de N. Iorga. Dar *Duca Vodă ?* Aici ne întîmpină o problemă neaşteptată, cu consecinţe din cele mai surprinzătoare.

O lucrare cu titlul *Duca Vodă* n-a fost publicată sub formă antumă, nici postumă şi nu s-a găsit printre hîrtiile scriitorului. E posibil, fără îndoială, ca lucrarea să se fi pierdut. Atrage totuşi atenţia că o scriere intitulată *Palatul lui Duca Vodă* figurează printre postumele lui Alecu Russo : ea a apărut, după cum se ştie, în „Columna lui Traian", nr. 1 din ianuarie 1874, din iniţiativa lui V. Alecsandri, care o trimisese lui Haşdeu. Evdent, poate fi vorba de o simplă coincidenţă. N-avem însă dreptul, oricît ne-am codi, de a nu examina şi o altă ipoteză : *anume că opera anunţată în autobiografie ar fi una şi aceeaşi cu lucrarea publicată în «Columna lui Traian», prin urmare că Negruzzi ar fi adevăratul autor al scrierii atribuite lui Alecu Russo !* Iată deschisă o nouă sursă de controverse, în legătură cu Alecu Russo, pornind, ca şi în litigiul interminabil al *Cîntării României,* tot de la o declaraţie a lui Alecsandri. Din fericire, în cazul de faţă, perspectiva unei rezolvări pozitive, care să întrunească sufragiile specialiştilor, pare plauzibilă, deşi — nu ne facem iluzii — contestările nu vor lipsi nici de data asta.

O primă observaţie asupra chestiunii : manuscrisul articolului din „Columna lui Traian" lipseşte ; paternitatea lui Russo rezultă din mărturia făcută de Alecsandri lui Hasdeu, fie verbal, fie într-o scrisoare pe care n-o cunoaştem ; singurul lucru cert e notiţa următoare, neiscălită, pe care o reproducem din ziar : „Trămiţîndu-ne epistola postumă a neuitatului Alexandru Russo despre ruinele palatului lui Duca Vodă de lîngă Iaşi, dl. V. Alecsandri o însoţeşte de următoarea observaţiune : «În curînd acele ruine vor dispărea poate cu totul : e bine dar a se conserva măcar suvenirul lor». E bine — vom adăuga şi noi din parte-ne — mai cu seamă cînd acest suvenir este legat de numele lui Alecsandri şi al unui Russo. Sîntem dară fericiţi de a putea începe cu dînsul anul nou al «Columnei lui Traian», al cincilea de cînd apare — Redacţiunea" [14].

---

[13] Aceasta ne face să credem că autobiografia a fost redactată în prima parte a anului 1843.

[14] „Columna lui Traian", V, nr. 1, ianuarie 1874.

Declarația lui Alecsandri, transmisă indirect prin Hasdeu, n-a fost pusă niciodată la îndoială de cineva — cum și era firesc. P.V. Haneș, eminentul cercetător al literaturii noastre moderne, care are mari merite în redescoperirea lui Russo, aproape uitat spre sfîrșitul secolului trecut, a inclus *Palatul lui Duca Vodă* în ediția academică din 1908 [15], de unde a trecut în toate edițiile ulterioare. Nici autorului acestor rînduri, deși obligat de sarcini didactice să treacă adesea peste textul din „Columna lui Traian", nu i-a trecut vreodată prin minte posibilitatea unei erori de paternitate. Reluînd însă lectura în lumina perspectivei deschise de „autobiografie", că autorul *ar putea fi* Negruzzi, convingerile ni s-au clătinat și certitudinile vechi ne-au apărut fundate pe o temelie din cele mai precare. Sintetizînd, iată principalele obiecțiuni *împotriva* lui Russo :

1. *Palatul lui Duca Vodă* poartă data „mai 1842" și începe cu cuvintele : „Amice, îți scriu dintr-o ruină care odinioară a fost palat domnesc...". Dar, de la 17 septembrie 1841 pînă la sfîrșitul lui iunie 1844, Russo a funcționat ca asesor la Piatra, în primul an — iarna 1841 și 1842 — fiind chiar, după cum arată Al. Dima, asiduu în serviciu și exercitîndu-și „cu regularitate îndatoririle" [16]. Desigur, nu e în afara posibilului ca Russo să se fi ocupat de palatul lui Duca Vodă într-o călătorie ocazională întreprinsă la Iași. Mai greu de acceptat e că un provincial, cum era el între anii 1841—1844, găsea nimerit să deschidă ochii „ieșeanului" Alecsandri asupra unui aspect de incurie citadină. Admitem că argumentele nu sînt hotărîtoare și că, la nevoie, s-ar putea trece peste ele. Nu e mai puțin adevărat că o îndoială subsistă, în vreme ce, din punctul de vedere al datării, ipoteza Negruzzi nu întîmpină nici un obstacol.

2. Negruzzi a mai fost preocupat și în alte scrieri de degradarea monumentelor trecutului, ca de pildă în *Vandalism*, cunoscuta scrisoare a treia din *Negru pe alb*, la care ne-am mai referit. Dar în *Cîntec vechi*, vorbind de ruinele „politiei" Cotnari, amintește de existența unor „beciuri gigantice, pe care pricît s-a încercat ciocanul vandalilor, tot nu l-a putut încă surpa de tot". In *Catacombele monastirii Neamț* atenția îi e atrasă de ruinele care „se mai văd încă dărîmate de oameni și de timp" [18]. Interesul pentru arheologie se manifestă puternic și în alte scrisori din *Negru pe alb: a XXI-a — Trisfetitele*, a XXVIII-a — *Pelerinagiu* etc. In schimb, la Alecu Russo, asemenea preocupare e quasi inexistentă.

3. În încîntătorul tablou al capitalei Moldovei, intitulat *Iașii și locuitorii lui la 1840*, unde Russo se ocupă pe îndelete de atîtea caracteristici pitorești ale capitalei Moldovei, de la tradiții istorice la peisaj și la moravuri la fizionomia diverselor grupări etnice în care se stratifică populația, nu apare nici un element comun cu viziunea din *Palatul lui Duca Vodă*, deși autorul înregistrează existența ruinelor de pe Cetățuie. În schimb, se constată o identitate absolută între optica scrisorilor lui Negruzzi și articolul din „Columna lui Traian". Nu lipsește nici cuvîntul „vandalism" : „Pe pereți apar niște flori roșii zugrăvite cu puțină artă însă aceste vesti-

---

[15] Alecu Russo, *Scrieri*, ed. critică de Petre V. Haneș, București 1908.

[16] Al. Dima, *Alecu Russo*, București, 1957, p. 65—66.

[17] „Foaia pentru minte, inimă și literatură", nr. 23 din 7 iunie 1843.

[18] „Albina românească", nr. 85, 26 octombrie 1839.

giuri arată că apartamenturile au fost acoperite cu frescuri, peste care s-a lăţit mai în urmă varul vandalismului călugăresc" [19].

4. Deşi, în genere, atunci cînd e vorba de scriitori cu idei, gusturi şi formaţie asemănătoare privim cu suspiciune argumentele de paternitate deduse din examenul stilului — afinităţile de manieră şi expresie între *Palatul lui Duca Vodă* şi scrisorile lui Negruzzi sînt atît de izbitoare încît evidenţa lor se impune, biruind orice precauţie metodică. Găsim, efectiv, aceeaşi exactitate scrupuloasă a descripţiei : „Celălalt apartament, din dreapta tindei, se compune iarăşi de două camere, însă mai mici. Cea dintîi are două ferestre spre ogradă, boltă şi pardoseală de cărămizi. În unghiul de-a-dreapta uşii se găseşte încă o sobă ce samănă cu vetrele ţărăneşti, deşi mai bine lucrată, mai elegantă şi mai ridicată" [20]. Spre deosebire de scrierile lui Russo, de o liberă ţesătură asociativă, *Palatul lui Duca Vodă* are structura clară şi arhitectonică a compoziţiilor lui Negruzzi. Regăsim şi acea combinaţie proprie autorului lui *Alexandru Lăpuşneanu* de ironie rapidă, care nu-şi macină pointa prin repetiţie, şi de elan romantic bine stăpînit. Ca să nu mai vorbim de tonul epistolar, de faptul că bucata e datată (ceea ce la Russo nu se întîmplă niciodată iar la Negruzzi, în *Negru pe alb* totdeauna), ca şi de familiaritatea comunicării. Iată începutul : „Amice, îţi scriu dintr-o ruină care odinioară a fost palat domnesc de pe o înălţime unde odinioară veghiau cete de ostaşi, ţintind ochii în calea tătarilor, şi unde astăzi se îngraşă dormind cîţiva călugări în compania buhnelor. Am venit să vizitez palatul lui Duca Vodă, şi iată ce am găsit : Acest fost palat, ridicat spre partea zidului din faţă cu Iaşii, este întreg de piatră, cu bolţi de cărămidă. El nu întruneşte proporţiile arhitecturale care dau unei clădiri aspectul de monument, dar posedă un ce misterios care spune multe imaginaţiei" [21]. Iarăşi, e vădită conciziunea expresiei, tipica şi pilduitoarea conciziune a stilului lui Negruzzi : „În fruntea porţii, pe din afară, este săpată în piatră stema ţării : cap de zimbru, purtînd o coroană pe coarne şi între coarne o stea ; dedesubt o cruce şi prin prejur o inscripţie încă bine păstrată. Grăbească-se arheologii să o copieze, căci timpul macină" [22]. Dacă, în pofida tuturor acestor indicii totuşi autorul e Russo, atunci trebuie spus că el a reuşit o excelentă pastişe a lui Negruzzi.

Înclinăm deci să credem că lucrarea *Duca Vodă*, menţionată în autobiografie, e una şi aceeaşi cu *Palatul lui Duca Vodă*, publicată în „Columna lui Traian", autorul ei fiind Costache Negruzzi şi nu Alecu Russo. Dar, în cazul acesta, cum se explică eroarea lui Alecsandri ? Reaua intenţie fiind exclusă, nu rămîne deschisă decît ipoteza unei confuzii. La 1874, atît Russo cît şi Negruzzi erau morţi de mult ; scotocind prin cine ştie ce fund de sertar, Alecsandri va fi dat peste bucata *neiscălită* a lui Negruzzi, elaborată îndărăt cu treizeci şi mai bine de ani ; printr-un fenomen de falsă memorie, confundînd pur şi simplu grafiile (care nici nu sînt foarte deosebite !), va fi atribuit scrierea anonimă lui Russo. Dovada că aşa stau lucrurile ? Desigur — n-o avem. Deşi argumentele care pledează în favoarea

---

[19] Alecu Russo, *Scrieri postume*, publicate de Petre V. Haneş, Scrisul românesc, Craiova p. 134.

[20] *Idem* p. 136.

[21] *Ibidem*, p. 133

[22] *Ibidem*, p. 136

paternității lui Negruzzi sînt, ni se pare, nu numai tulburătoare, ci de-a dreptul concludente recunoaștem că pînă la găsirea unei probe materiale decisive (ceea ce e îndoielnic că se va întîmpla vreodată !) e legitim să nu considerăm problema închisă.

Ne mai rămîne de dezbătut un ultim punct: în ce scop a fost alcătuită autobiografia lui Negruzzi ? Indiciile lipsind, sîntem reduși la prezumții. Putem bănui că Negruzzi voia să comunice succinte informații despre viața și activitatea sa unui corespondent din afara granițelor Moldovei, probabil unui străin. Ne incită la această presupunere faptul că el dă lămuriri asupra unor detalii cunoscute conaționalilor, ca, de pildă, cînd caracterizează „Dacia literară" („jurnal cu totul național sub redacția..."), mai ales fiindcă stăruie asupra ostilității pe care i-o purta domnitorul, ceea ce, evident, elimină din discuție posibilitatea unei destinații „interne" a operei. Pe de altă parte, e simptomatic că Negruzzi uzează de persoana III, ca și cînd ar fi vorba de un „terț" : se străvede aci o intenție de disimulare a calității de autor nu atît din modestie, cît probabil din teama de a nu plăti îndrăznelile unui limbaj imprudent. În fine, din caracterul general al informației comunicate („Se născu în Iași... din părinți nobili"), ca și din accentul pus pe activitatea publicistică, se poate conchide că notița servea unui scop de popularizare literară. Va fi redactat Negruzzi auto-prezentarea sa pentru o revistă franceză, cum va încerca să facă, la 1846, Kogălniceanu ? [23]. Va fi răspuns la solicitarea vreunui filo-român, ca Vaillant sau Ubicini, interesați să recolteze material pentru opere de informare ale opiniei publice apusene ? [24]. Oricum ar fi — și dincolo de ipotetica ei menire, de care nu știm cum s-a achitat — autobiografia lui Negruzzi ne sporește cunoștințele despre un autor în genere zgîrcit cu informațiile de natură personală și ne ajută să operăm o rectificare importantă de istorie literară (sau, cel puțin, să punem problema ei).

---

[23] N. Cartojan, *Mihail Kogălniceanu, Activitatea literară*, București, 1942.

[24] Nu e inutil să amintim că Ubicini e autorul biografiilor românești din a doua ediție (1861) a *Dicționarului* lui Vapereau. Vz. Olimpiu Boitoș, *Biografiile românești ale lui Ubicini*, Cluj, 1932

ANEXĂ

1843
C.N. se născu la Iaşi în anul 1808 din părinţi nobili. La dascăli pri-
35
vaţi învăţă limba elenă şi franţeză. Profesorul seu de literatură franţeză Brancovitz fusese multă vreme în Polonia rusească unde avea cunoscuţi şi (era) în corespondinţă cu mulţi din literatorii şi patrioţii cei mai însemnaţi poloni.

La 1820 ducîndu-se în Polonia, poliţia rusească puse mîna pre el şi numele lui nu se mai auzi. N. pierzînd pre învăţătorul seu el se aplică singur cu învăţarea belelor litere. La 826 perdu pe tata-seu şi astă perdere înrîuri mult asupra moralului seu, căci rîmăind fără părinţi — pre maică-sa nu o cunoscuse, fiind şi fără fraţi — rămase încurcat în procesuri şi, bizuindu-se în drepturile sale, le pierdu pentru că nu ştia încă că cele mai adese dreptatea nu se dă acelui ce o are. Aceste struncinară starea sa şi îi ridicară de pre ochi vălul cel roz prin care pînă atunci privea societatea, dîndu-i văpseaoa acea de melancolie şi fatalism care îl caracterizează. Pînă la 835 el nu scrise nimic. Atunci debută prin o traducţie a dramei Jucătoriul (Trente ans ou la vie d'un joueur). Se cunoscu cu Eliad. Acesta îl îndemnă a scrie şi corespondinţa lor tipărită în gazetele Valahiei îi deteră gustul literaturei naţionale, care moartă în Moldova începusă a înflori la Bucureşti subt impulsiu lui Eliad, Aaron, Alexandrescu etc. După traducţiile a două drame a lui V. Hugo tipărite în Bucureşti dete afară o anecdotă istorică. Aprodul Purice fu primit cu entuziasm. Pe urmă începu a scrie în jurnale româneşti. In Dacia literată (jurnal cu totul naţional subt redacţia lui M. Kogălniceanu care avea o ţintire patriotică şi frumoasă), publică cîteva bucăţi, dar astă foae pricinuind o sensaţie necunoscută pînă atunci între tinerime, stîrni prepusul hidoasei censuri şi prin *ofis domnesc* fu închis. Redactorul suferi toate prigonirile născocite de despotism şi colaboratorii priviţi ca nişte Paria. La 1837 N. fu ales deputat de giud. Iaşi la ob. adunare. Atunci se afla consul rusesc în Moldavia un oarecare Vezac a căruia misie era precum fusese acea ce o avu Repnin în Polonia cînd pregăti subjugarea şi acestei ţeri. Opiniile lui Negruzzi cunoscute de anti-ruse îndemnară pre acesta a cere de la guvern ecsilarea lui subt cuvîntul că au scris un articol atingător de Rusia.

Domnul (care iarăş nu privea cu ochiu bun alegerea acestui deputat ce se făcuse împotriva voiei lui) ceru mai întăi demisia lui din însercinarea de deputat, dar Negruzzi refusînd de a o da, fu ridicat noaptea din casa lui cu jandarmi şi trimis la moşia lui unde fu străjuit pînă la închiderea sesiei. La 840 fu ales de obştia orăşean(ă) în doă rînduri prezident municipalităţii (maire de la ville) şi la 842 săvîrşindu-se cinci ani a adunării reales deputat din capitalie.

Scrierile lui Negruzzi sunt următoarele :

Aprodul Purice
Postelnicul Zimbolici
Zoe
O alergare de cai
Cîntece populare
Alecsandrul Lăpușneanu
Cum am învățat românește
Riga Poloniei și domnul Moldaviei
Păcală și Tăndală sau morală moldovenească
Provinţialul
Deosebite poezii

și alte fragmente pol. și literare tipărite în jurnale. Unele din aceste suptscrise subt pseudonimul lui Carlu Nervil. Toate au să iasă tipărite într-o carte pe la sfîrșitul anului.

Manuscriptu are :

Duca Vodă
Șlicul (poem burlesc)

Traducţii :

Viața unui jucător
Angelo
Maria Tudor
Balade
} din V. Hugo

Acum traduce în versuri albe din rusește împreună cu A. Donici Satirele Pr. A. Cantemir care în curînd va eși de subt teasc.

Acest articol intitulat „Despre (loc alb text) în care autorul striga asupra vandalismului guvernului, care sfărămase ruinele cetății Caput Bovis + de pe țermurile Dunării și lăsase în părăduire obștească la mulțime de antichități ce se afla acolo, ce se tipări în foiletonul Alb, r.ș.

(a adăugat ulterior de o altă mînă) : 1843

O biografie a lui Costache Negruzzi de el însuși, anul 1843*

C.N. va fi peste 6 ani, cumnatul bunicului 3 ... **

(cu litere latine)

---

* In orig. cu litere latine.

** Cuvîntul nu mai poate fi citit deoarece hîrtia e ruptă

B.A.R., Arhiva familiei Negruzzi, I, mss. 52.

C. NEGRUZZI ŞI PROBLEMELE CULTURII NAŢIONALE

AL. HUSAR

Relevînd faptul că „centrul teoretic al operei lui Costache Negruzzi este anul 1840 — şi, deci, prezintă un interes acut aducerea cîtorva viziuni din preajma acelui an, uneori rafinat, alteori pestriţ prin împerecherea de landouri şi căruţe, fracuri şi giubele, de multe ori ruşinos de superficial", G. Călinescu oferea în *Istoria literaturii române*[1] un viu tablou al epocii.

Iaşul de atunci ne apare astăzi — scria G. Călinescu în 1941 — ca un bîlci de naivi orientali speriaţi de aventurieri. Se juca teatru francez (uitate vodeviluri, în cel mai bun caz de Kotzebue), cu actori care în acelaşi timp conduceau şi orchestra şi pictau şi decorurile. Străini, dîndu-se drept francezi, dar fiind de obicei nemţi şi italieni, veneau din toate părţile, trecînd numai sau oprindu-se. Un „maître de langues, allemande, francaise et anglaise, nouvellement arrivé dans cette ville", oferea în 1838 serviciile sale într-o casă de boier. O cucoană preda clavecin, franceză, germană, poloneză, geografia, istoria ... Un I. Sachetti avea un institut în Iaşi, în care predau lecţii „les meilleurs professeurs"... Personaje enigmatice aduceau diverse articole, unguente, cosmetice, felurite toxine şi insecticide „dans cette capitale". Tapiţeri recent veniţi din Berlin se recomandau „à la haute noblesse". Apărea un „jardinier fleuriste de Paris" ; un Felix confisseur în Uliţa mare, primea recent din străinătate „un riche assortiment d'excellens ananas" ... O franţuzoaică, în Rue Talpalari, vindea „nouveautés de Paris et de Londres". La spectacole „se-ndesau" artişti pasabili şi paiaţe, primiţi toţi cu aceeaşi atenţie, alături de actriţe celebre ca Mademoiselle Auguste Bothe, chanteuse de Sa Majesté L'Empereur de Russie, sau madame Calamari, première cantatrice de l'Opera italien, încît „Yassy, nota un cronicar , n'a maintenant plus rien à envier sous le rapport de l'art, aux grandes capitales d'Europe" ...

Mărturiile vremii confirmă acest viu tablou al epocii. Călătorii străini sînt uimiţi de ceea ce află aici. La Iaşi, boierii trăiesc într-un lux şi cu o splendoare care abia pot fi întîlnite într-o capitală din Europa, balurile şi partidele lor, cu rochiile cu pietre scumpe ale doamnelor sînt peste orice

[1] Buc. 1941, p. 197—8.

închipuire, scria un călător englez prin Iaşul de atunci [2]. Iar Kotzebue, care apare în Moldova în aceeaşi vreme, scria la rîndul său: „Fără îndoială, toaleta e pretutindeni un lucru de mare importanţă, dar nicăieri ca la Iaşi, căci — nota el uimit — în celelalte oraşe mari europene rar se va ruina o familie din pricina rochiilor, a pălăriilor şi a ghetelor pe care le aduce cucoana de la Paris". Ceea ce îl obligă să admită că „dacă nu se produce imediat o schimbare radicală în această privinţă, în Moldova, peste o jumătate de secol, societatea din Iaşi nu va mai fi de recunoscut: numeroase familii foarte amabile, în cercul cărora străinul se simte aşa de bine, vor fi abdicat spre a face loc altora, care ară şi seceră încă în sudoarea frunţii, spre a pregăti copiilor lor o viaţă fără griji" [3].

În acest oraş „cu tot farmecul unei politii cu două feţe, una orientală şi alta evropienească, în acest teatru curios, decorat cu palaturi şi bordeie lipite împreună şi ai cărui actori sînt luxul şi sărăcia", cum scria Alecsandri prezentînd Iaşii în 1844 [4], apare în ajunul unor mari răsturnări, îmbrăţişînd idealurile generaţiei sale, Costache Negruzzi.

Fiu al postelnicului Dinu Negruzzi, el însuşi un pasionat cărturar („nu ieşea nici un calendar care să nu-l aibă, el întîi, nici o carte bisericească pe care el să n-o cumpere, nici o traducţie pe care să nu puie să i-o prescrie"), C. Negruzzi învaţă, după moda vremii, greceşte şi franţuzeşte, apoi, mai puţin cu dascăli decît prin sine însuşi, cum scrie fiul său Iacob Negruzzi [5] învaţă nemţeşte şi italieneşte (concepe ideea de a traduce *La Gerusaleme liberata* de Tasso) şi, alături de Homer, Euripide, Platon, Xenofon, Tucidide, Erodion, pe care-i citea uneori din scoarţă în scoarţă, sau Victor Hugo şi Voltaire, pe care-i consultă frecvent, cunoscînd operele cronicarilor moldoveni de la Ureche pînă la Enache Kogălniceanu (din citirea cărora de la vîrsta de 21 de ani înainte, cînd simţi că are vocaţiunea de scriitor, cum ne informa fiul său, se inspiră să scrie *Aprodul Purice* şi nuvelele sale istorice), prin curiozitatea sa enciclopedică, deschisă spre universal şi în acelaşi timp spre izvoarele abia regăsite ale culturii române, devine expresia tipică a unei societăţi cuprinsă în vîltoarea încadrării în cultura europeană, şi care, desprinsă din formele patriarhale şi orientale caracteristice, îşi caută o albie naţională.

Prin formaţie clasic, sau cel puţin om de cultură clasică, în special greacă, asimilînd în acelaşi timp pe filieră franceză romantismul epocii (o oprire destul de lungă în Basarabia şi Rusia de sud, punîndu-l în relaţii cu vestitul poet Puşkin, cum scrie Alecsandri, gustul său pentru literatura modernă se afirmă încă mai mult), Costache Negruzzi e în fond un continuator al mişcării iluministe, şi întreaga sa operă, activitatea sa, diversificată în atîtea sectoare, urmărind în esenţă obiective analoage, se înscrie sub steaua iluminismului.

Dacă opera sa de traducător [6], căreia îi consacră ani întregi din viaţă, de pe la 1821 începînd pînă în pragul morţii, dovada întinsei curiozităţi a

---

[2] Vasile Panopol, *Romînce văzute de străini*, 1943, p. 119

[3] Ibidem, p. 146

[4] V. Alecsandri, *Istoria unui galbân*, Bucureşti, 1965, p. 107.

[5] *Inceputurile literare ale lui Costache Negruzzi*, Buc. 1909, p. 6

[6] N. I. Popa, *Costache Negruzzi, traducător*, „Studii şi cercetări ştiinţifice", Filologie, nr. 2, 1957, p. 209—338

artistului și a rolului său de ferment al vieții culturale a vremii, se înscrie pe o arie impresionantă (de la *Caracterele* lui Teofrast — *Moralicești caractiruri*, traduse din grecește după Darvari, la *Memnon* a lui Voltaire și *Pirostia Elenei* de Marmontel, sau *Întîia noapte* a lui Young ; de la Dellile și Legouvé la Gessner și Byron sau Thomas Moore și Levitschnigg și de la Alexandre Dumas la Merimée, de la Molière la Victor Hugo) — răspunzînd intereselor de a da aripi scrisului și a asigura repertoriul teatrului nostru, în acea atmosferă caracteristică unei epoci de rară efervescență și receptivitate, — această operă e, ea însăși, ecoul iluminismului. Alături de tendința de a îngloba în patrimoniul culturii române, prin prelucrări și imitații după poeții romantici sau preromantici, francezi, englezi, germani, ruși, făcînd cunoscute la noi valori europene, trădează intenția de a impune valorile naționale în sfera atenției publice.

Acestei intenții îi răspunde Negruzzi traducînd în colaborare cu Donici *Satire și alte poetice compuneri* de Antioh Cantemir, primul scriitor clasic rus, fiul lui Dimitrie Cantemir.

Încă în 1839, alături de Kogălniceanu, Negruzzi cere aprobarea de a edita pe propria sa cheltuială operele lui Dimitrie și Antioh Cantemir în limba română. „Dacă moldovenii au scriitori cu care se pot făli înaintea Europei, negreșit acești autori sînt Cantemirii, tatăl și fiul, Dimitrie Cantemir, vestitul domn al Moldovei, sfetnicul și prietenul lui Petru cel Mare, cunoscut prin scrierile sale de toată lumea civilizată, și fiul său, Antioh Cantemir, silit de împrejurări a-și alege o nouă patrie, cel dintîi poet al Rusiei... Cînd însă toată Europa se miră de acești doi autori, scrie Negruzzi în prospectul care însoțea suplica, numai noi moldovenii nu le știm opera". Bazat pe ideea că „toate națiile civilizate fac nemuritoare numele marilor lor compatrioți prin bronz, pînză și tipar, dar noi nu avem în limba noastră măcar scrierile întregi ale acestor doi moldoveni care cu condeiul lor au făcut patriei tot atît nume cît și Ștefan cu sabia sa", Negruzzi arăta că „o asemenea ignorare este o rușine și trebuie să ne grăbim a o spăla, cu lucrări vrednice de Cantemiri și de moldoveni", militînd pentru o ediție integrală a operelor lor [7].

În același adînc și robust spirit critic, inspirat de același profund patriotism, Negruzzi scrie articolul său *Despre ruinele și ruinările Moldovei (Scrisoarea III, Vandalism)*, în care critica noastră vede astăzi „un strigăt salutar de alarmă față de acțiunile barbare de dărîmare a cetăților antice" și a vestigiilor trecutului nostru [8]. Luînd apărarea acestor vestigii (străvechi catacombe romane, capiteluri, basoreliefuri și lespezi cu inscripții, sacrificate de indolența burgheză), înfierînd ceea ce numea el ironic „a opta minune a lumii, un tîrg pavelat cu antichități în veacul XIX", Negruzzi invocă originea poporului nostru („sîntem urmașii romanilor și în loc să ne mîndrim cu o astfel de obîrșie, lăsăm să se piardă toate urmele gloriei strămoșilor noștri" [9]), și subliniază importanța relicvelor civilizației antice ca mărturii ale originii noastre latine. „Dar cînd toate monumentele noastre vor fi numai o cenușă, oricare străin va avea obrăznicia a ne zice

---

[7] „Cronica", nr. 34 (133), 24 aug. 1968, p. 3.

[8] C. Negruzzi, *Păcatele tinereților*, Prefața Liviu Leonte, Buc., 1963, p. XIX.

[9] C. Negruzzi, *Păcatele tinereților*, ed. II, Craiova, 1942, p. 371—7.

că am furat numele acest de român pe care îl purtăm, şi ce-i vom răspunde ?" [10].

Pe aceeaşi linie se înscrie poziţia lui Costache Negruzzi în problemele limbii.

Într-o vreme cînd „limba păstrată cu sfinţenie de strămoşii noştri şi de popor devenise — cum scria Alecsandri — un tutti-frutti împestriţat cu vorbe greceşti, turceşti, ruseşti şi franceze, încît un român rătăcit în societatea de atunci se putea crede transportat într-o lume cu totul străină sau mai bine în turnul lui Babel" [11], alături de Alecsandri şi Alecu Russo, Negruzzi are meritul de a releva mai întîi profilul specific al limbii române, latinitatea ei, care o apropie de limbile europene surori, vitalitatea acestei limbi încercate („în vălmăşagul războaielor, în picioarele barbarilor, aruncată prin poziţia geografică între naţii străine începutului şi firii ei, cum scrie Negruzzi, ea nu-şi uită muma şi surorile, se ţinu lipită de latina prin gramatică, de italiana şi spaniola prin ziceri, de portugheza prin pronunţie") şi de a-i indica, apoi, căile logice ale dezvoltării. Arătînd că fiecare limbă cînd a început a se cultiva a avut trebuinţă de „numiri nouă", pe care „sau şi le-a făcut de la sine, sau s-a împrumutat de acolo de unde a văzut că este izvorul ştiinţelor şi a meşteşugurilor", d. ex. grecii au împrumutat de la fenicieni, arabi, egipteni, asirieni ş.a., romanii de la greci, iar „cestelalte naţii ale Europei de la romani", — noi, scria el energic, „nu ne împrumutăm cu cuvintele ce ne lipsesc, ci le luăm ca o moştenire de la maica noastră (latina) şi ca o parte ce ni se cuvine de la surorile (italiana, franceza, spaniola, portugheza") [12].

Amintind, mai departe, „decadinţa în care căzuserăm în privinţa limbii subt domniile străine", cînd, „în corupţia generală se corupsese şi ea", („Nu mai era acum limba lui Dositeiu şi a lui Cantemir, nici a cărţilor bisericeşti ; era un gerg hibrid, mestecat cu ziceri turco-grece") şi „limba moştenită de la străbuni se cîrpea cu feliuri de peticării eterogene şi eram în risc de a pierde ceea ce aveam mai scump : limba" [13], el se opune invaziei barbarismelor, neologismelor de prisos, ori de unde ar veni, condamnînd cu asprimea lui Kogălniceanu, acele „traduceri de romanţuri rele" în care traducătorii cădeau dintr-un exces în altul („şi cînd lipsiră zicerile turco-greco-slave, se introduseră cele latino-franco-italiene), citînd poezii ca :

„Charmantă damicelă
Cu ochi ca de gazelă
Te am, o columbelă,
Divină şi mult belă". [14]

Fără a fi numaidecît refractar oricărei înnoiri, ci receptiv la tot ce poate îmbogăţi limba pe măsura dezvoltării civilizaţiei şi vieţii sociale într-o epocă de tentative insistente de „latinizare" şi „purificare" a limbii,

[10] Ibidem, p. 397
[11] *Introducere la scrierile d-lui Costache Negruzzi*, „Convorbiri literare", nr. 6, 1872, p. 1—15.
[12] C. Negruzzi, *Opere alese*, vol. I, Proză, Buc. 1957, p. 273.
[13] Ibidem p. 260—261
[14] Ibidem, p. 263

— „pe cînd uitasem că sîntem români şi că aveam şi noi o limbă", cerînd „un stil mai potrivit cu civilizaţia veacului nostru", împotriva soluţiilor de cabinet, împotriva pedanţilor, el apără limba ameninţată de orice încercări de „purificare şi modernizare forţată („limba căznită şi schingiuită astăzi"), orientînd cu bun simţ (în acel „război al limbilor", în plin iureş în vremea sa) limba scrisă după graiul vorbit şi luptînd în vederea înlăturării elementelor dialectale şi a creării unităţii lingvistice peste frontierele convenţionale. Pentru a arăta ridicolul unor neologişti care „schingiuiesc şi sfîşie frumoasa noastră limbă şi în loc de creatori se fac croitori şi croitori răi", el scrie *Muza de la Burdujăni*, o vie satiră a bovarismului vremii „Căci — nota Ibrăileanu în *Spiritul critic — Muza de la Burdujăni* conţine nu numai ridiculizarea manierii lingvistice, ci şi satirizarea ridicolului izvorît din amestecul fanariotismului pămîntean cu civilizaţia apuseană neasimilată" [15].

Arătînd că fanarioţii ne-au adus poalele lungi, hainele largi şi căciula monstruoasă, ruşii ne-au ras barbele, ne-au scurtat hainele şi ne-au lăsat şlafronul şi samovarul ; de la nemţi am luat bocancii şi piureaua de cartofle ; de la francezi cravata lată de un deget şi bărbiţa à la Henri IV... de la fiecare am luat cîteva ceva ; atîta numai că n-am luat ce era mai bun. Ce ne pasă ! Ni se pare că prin asta intrăm busta în civilizaţie" [16], în ciuda unei poziţii aparent retractile, Negruzzi avea suficiente motive a desfide elementele unor cuceriri de import. Ceea ce îl indigna, pe de o parte, era lipsa unei busole, a unui criteriu sever de triere în raport cu nevoile asimilării organice („Am fost rînd pe rînd turco-mani, greco-mani, sau Domnul mai ştie ce încă ; acum din mila lui Dumnezeu sîntem franco-mani, poate în curînd vom trece şi Manha în vreun balon aerostatic, şi atunci ne vei vedea anglo-mani"), aşadar mimetismul metodic, ploconirea, discreditul valorilor proprii : „Ne place a maimuţi pe străini şi a ne defăima pe sine", cum scria el mîhnit lui Gh. Asachi. În al doilea rînd el invocă, lucid, un principiu organic al dezvoltării avînd în vedere baza social-economică şi ceea ce am numi baza de masă a progresului : „Începem a avea luxul înainte mergătorul sărăciei pentru ţara noastră văduvă de fabrici" [17], scria el semnînd un sever diagnostic al vremii sale.

Evident, contradicţiile epocii se reflectă în gîndirea lui Costache Negruzzi. Conflictul dintre ceea ce numea el însuşi „doi oameni deosebiţi, românul vechi şi românul nou", vorbind despre sine, e un conflict de structură ce-şi are explicaţia în contradicţiile forţelor sociale ale vremii. In aceeaşi măsură în care el este un om nou, civilizat, om de cultură europeană, care apreciază bunurile lumii civilizate, se îmbracă nemţeşte, gustă teatrul şi opera franceză şi italiană, călătoreşte pe la staţiile balneare din Europa, e duelgiu, e în sfîrşit „european", cum remarca G. Ibrăileanu [18], Negruzzi e un orăşean cu nostalgii de rural, care, antrenat ani în şir în viaţa publică a ţării (diac de vistierie, căminar, spătar, agă, postelnic, primar al Iaşilor, ispravnic al ţinutului Iaşi, efor al şcoalelor, deputat de Iaşi, secretar al obşteştii adunări,

---

[15] *Spiritul critic în cultura românească*, ed. III, p. 108

[16] Costache Negruzzi, *Opere complete*, vol. I, Buc. 1915, p. 323

[17] *Ibidem* p. 324

[18] *Spiritul critic în cultura românească*, ed. III, p. 102

reales deputat, şi apoi, rînd pe rînd, director al vistieriei, director al departamentului public şi, ridicat la rangul de vornic, membru al divanului domnesc, iar în vremea lui Cuza director al statisticii centrale şi ministru al finanţelor), de atîtea ori, în vîltoarea epocii, ca odinioară Horatiu *procul negotiis*, îşi află un refugiu în conacul său de la Trifeştii-Vechi, unde trăgînd ciubuc şi bînd cafele turceşti se sfătuia cu vecinul său de pămînturi, bătrînul Bogonos de la Vladomirna, întinşi pe iarbă la umbra unui plop bătrîn, în timp ce „vîntul adia prin dalii, micşunele şi tamarini, mergînd cu Prutul la vale" [19].

De aici, viziunea sa patriarhală, idilică, privind viaţa omului de ţară ca „cea mai fericită şi mai binecuvîntată de Dumnezeu" ; regretul său că ţăranca noastră nu mai poartă fotă, peştiman, catrinţă, ştergar, şi gospodinele noastre au aruncat stativele şi iţele în foc ; dorinţa sa ca ţăranul să rămînă cu sumanul şi iţarii făcuţi din lîna oilor lui, iar ţăranca cu cămăşi cu altiţă şi peştiman . . . [20].

Dar pe alt plan, Negruzzi — un voltairian, care compila după „cei mai vestiţi autori franţuzi (mai ales Montesquieu) ce-au scris asupra legilor" — cum îi comunica el în 1846 lui Bariţ[21] — *Elemente de drept politic* în care elaborînd norme de drept constituţional, lua poziţie netă împotriva sistemului de guvernămînt existent şi se arăta un adversar hotărît al feudalismului, — nu e un boier „ruginit" credincios lumii vechi ; înţelege să meargă „cu veacul", (şi fără a fi bonjuristul pripit să creeze o lume nouă), priveşte problemele prin perspectiva europeană.

În urmă cu un veac, el visa „o capitală care ne-ar pune în contact cu Europa luminată, şi ar face să învie comerţul nostru, o capitală aşezată pe calea ce leagă Orientul cu Occidentul", şi care ar fi „centrul unde s-ar întîlni avuţia Răsăritului cu industria Apusului" şi cînd astăzi, cu toate micile noastre opintiri — scria el în 1861 — sîntem abia cunoscuţi lumii civilizate, în curînd vom căpăta însemnătatea ce merită ţările noastre"... [22].

Fără a fi insensibil la spectacolul stenic al Europei civilizate, cu oraşele şi satele „atît de regulate şi curate", cu „ogoarele şi fînaţele şi pămîntul bine lucrate", cu orăşeni şi săteni „bine îmbrăcaţi", toţi „ocupîndu-se cu munca, foind în toate părţile ca furnicile", el nu era mai puţin indiferent la reversul acelui *bien-être* fals al popoarelor bătrînei Europe, cu „oameni care mor de foame în staturile luminatei Franţe, a doctei Germanii şi a avutei Englitere", punînd atît de tăios întrebarea : „Spune-mi dacă în ţara noastră a murit cineva de foame". Privind deci cu un ochi treaz realităţile vremii, îl revoltă „crimele capitale, uciderile, hoţiile", care „covîrşesc în Europa civilizată cu mult pe cele ce se comit în ţările noastre barbare" [23], cum îi scria el lui Ion Ionescu de la Brad (Scrisoarea XV).

---

[19] „Cronica", nr. 34 (133), 24 aug. 1968, p. 3

[20] *Scrisoarea XII, Opere complete*, vol. I, Buc. 1915, p. 324.

[21] P. Cornea, *C. Negruzzi, Montesquieu şi ideologia aripei moldoveneşti a paşoptismului, Broşura Elemente de drept politic ,Braşov, 1846*, în „Viaţa românească", 1964, nr. 3, p. 68—83.

[22] C. Negruzzi, *Opere*, vol, III, ed. II, 1915, p. 393

[23] *Ibidem*, p. 329—330.

Departe de a pretinde, în condiţiile unei dominaţii de clasă ce nu-i era în fond străină, ca sătenii noştri să caute a-şi face locuinţi ca a ţăranilor Germaniei, Franţei sau Engliterei , condiţionînd deci progresul de premisele lui, el scria că „aceea va putea veni cînd şi ei vor putea a se încredinţa că fericirea muncitorului stă în hărnicie“ [24], subliniind rolul muncii ca pîrghie a progresului, pe o linie ce anunţă doctrina economică a lui Eminescu.

Dar, cînd civilizaţia apuseană la noi străbătuse numai la clasele de sus şi acolo, neasimilată, dădea naştere la ridicol, Negruzzi privea reticent, circumspect, acest proces de europenizare, ceea ce îi îngăduie lui Ibrăileanu a-l numi „primul junimist în adevărul înţeles al cuvîntului, predecesorul în toate al lui Maiorescu“ [25]. Văzînd în junimism „mai înainte de toate, recomandarea de a ne feri de importarea civilizaţiei apusene, sau, mai degrabă, recomandarea unei precauţii exagerate cînd e vorba de a importa această civilizaţie“, dacă nu chiar neîncrederea în utilitatea transformării ţării într-o ţară cu caracter curat european, după asemănarea celor din Apus şi mai ales după asemănarea Franţei, care, ea, a zguduit din temelii toate aşezările politice şi sociale din Europa [26], Ibrăileanu avea în fond dreptate.

Asemenea lui Maiorescu, doctrinarul Junimii, care privind istoria şi viaţa popoarelor ca o luptă şi reformă continuă, scria „să reformăm dar şi noi neîncetat, însă cu măsură şi cu pătrundere“, preconizînd reforme „compatibile cu starea instituţiilor noastre“ şi pentru a putea da problemelor sociale o soluţie realizabilă [27], Negruzzi însuşi, duşman al semiculturii, al înnoirilor pripite şi neorganice, ostil intrării pripite în civilizaţie, a fost în materie socială şi culturală „un premergător al junimismului prin atitudinea lui împotriva mimetismului cultural, categorică [28], cum scria la rîndul său E. Lovinescu. Îndeosebi teatrul şi proza lui epistolieră, satirizînd „adoptarea neselecţionată de forme de viaţă occidentală, reprezintă în adevăr o primă ipostază a criticismului junimist“, sublinia recent alt critic al nostru [29].

Dar, în cosonanţă cu epoca sa, considerînd necesară o transformare profundă a structurii de stat, „în pofida unor iluzii şi limite inerente“ [30], cum dovedesc noile cercetări, în raport cu condiţiile specifice ale luptei de clasă din Ţările Române, Negruzzi se integrează pe deplin paşoptismului ca un precursor al revoluţiei, dacă nu ca un fruntaş al ei. Dacă „1848 împărţi pe mulţi ani pe fiii patriei în oameni vechi, artocraţi şi apărători ai libertăţii în (fanarioţi) şi (europeni), care nu-şi mai puteau întinde mîna — — erau două curente neîmpăcate, erau două cete veşnic luptătoare, erau două steaguri ce se înfruntau cu orice prilej“ — cum scria N. Iorga, fără îndoială de partea apărătorilor libertăţii, între „fanarioţi“ şi „europeni“, alături de cei din urmă, Negruzzi consideră anul 1848 „atît de priincios

---

[24] *Ibidem*, p. 379

[25] *Spiritul critic în cultura românească*, p. 93—116

[26] *Ibidem*, p. 93

[27] E. Lovinescu, *Antologia ideologiei junimiste*, Buc. 1942, p. 92.

[28] E. Lovinescu, *C. Negruzzi, viaţa şi opera lui*, ed. III, Buc. 1940, p. 139.

[29] Vl. Streinu, *C. Negruzzi, Marele precursor*, „Luceafărul“, nr. 52, 24 iulie 1966, p. 1/7.

[30] P. Cornea, *op. cit.*, „Viaţa românească“, nr. 3, p. 68—83.

libertății popoarelor", și privind „zguduirea ce se făcu în Europa", socotea că „vremea emancipației popoarelor și a națiilor a sosit", chiar dacă „urmărind mahinațiile politice", ca unul din personajele sale, vedea cu îngrijorare că „absolutismul începe iar a-și ridica capul, devreme ce dreptul celui mai tare tot încă există" [31].

Fie sau nu un precursor al Junimii, denunțînd falsul progres, snobismul și moda, pojghița, spoiala civilizației, lipsa unui suport economic real al dezvoltării, în ciuda a ceea ce s-a numit spiritul „moderat", conservatorismul său [32] Negruzzi e un om al vremii sale. Pătruns de ideile liberale ale veacului, trimis adesea în exil sau surghiun la moșie (ca să învețe a nu mai spune adevăruri crude), el atrage asupră-i — cum scria Alecsandri — și fulgerele palatului și iritarea boierimii, căci ostil despotismului și aristrocrației, restabilind perspectiva istorică, el află în popor un suport, un criteriu, un punct de reper : „Pe cînd palatul domnesc era considerat ca un soi de templu, iar Domnul ca un soi de Buda nefailibil", cum scrie Alecsandri, Negruzzi avea curajul de a scoate la lumină imaginea cruntă a lui Alexandru Lăpușneanu și a spune boierilor un mare adevăr : „Poporul e mai puternic decît boierimea" [33].

De aici elogiul său adus în 1848 revoluției, slăvind acțiunea Anei Ipătescu, „care cu arma în mînă îmbărbătează norodul, se pune în fruntea lui și scapă pre alesii poporului de complotul unor ticăloși parveniți, ce voiau să stingă în noaptea despotismului steaua României abia răsărindă" [34]. De aici perspectiva definirii poziției lui C. Negruzzi în cadrul epocii.

Numind „epoca aceasta poeticească a reformei și a civilizației nu mai puțin și epoca libertății, în care fiecare Moldovean ar trebui să stăruiască (pre cît și în orice parte) a îmbrățișa patria sa peste care după atîta întunerec de nenorociri, începe a se revărsa o rază de lumină" [35], Negruzzi avea înțelegerea reală a condițiilor pe care epoca sa le oferea dezvoltării culturii și literaturii române sub noi auspicii.

Dacă „asemenea pătimașului ce nu crede cînd se vede însănătoșat, încît tot nu e sigur de viitorul său, pentru că de la ai săi nu așteaptă nici un bine, pentru că ai săi totdeauna l-au împilat", cum scrie el însuși (Scrisoarea XVIII), Negruzzi trăda uneori scepticismul, — apreciind mișcarea entuziastă a culturii și literaturii române din vremea sa, el scria totuși plin de mîndrie legitimă : „Cînd gîndește cineva, că toate aceste se făcuse în vreo doi-trei ani, se miră de ceea ce poate românul, cînd voiește" [36].

Nu e vorba aci, deci, atît de „tristețea unui suflet care compară adevărul, binele și frumosul din Apus cu înjosirea și mizeria din patrie" — cum scria odinioară G. Ibrăileanu, denunțînd acea „lipsă de iluzionare și avînt" ce i-o atribuia lui Costache Negruzzi, cît de un adevărat apel la asigurarea condițiilor de rapidă accedere a românilor în rîndul națiunilor civi-

---

[31] C. Negruzzi, *Păcatele tinereților*, Craiova 1942, p. 500—501.

[32] E. Lovinescu, *Conservatorismul lui C. Negruzzi*, „Convorbiri literare", 1911, nr. 45, p. 432—451

[33] „Convorbiri literare", 1872, nr. 6, p. 14.

[34] *Păcatele tinereților*, Craiova, 1942, p. 495.

[35] *Opere complete*, vol. III, Teatru, Buc. 1912, p. 71.

[36] *Opere alese*, vol. I, Proza, Buc. 1967 p. 262

lizate ale Europei, de primenirea culturii şi civilizaţiei noastre din izvoarele proprii.

Din această perspectivă, desigur, însăşi opera sa ne apare într-o nouă lumină. Întîi de toate, un mare prozator, unul din creatorii prozei româneşti moderne, între care el însuşi ocupă un loc aşa de înalt — cum scria N. Iorga — şi care ne-a dat în *Alexandru Lăpuşneanu* un model neimitat pînă astăzi, un model de stil, de vigoare, de concepţie şi psihologie [37], Negruzzi e un clasic al literaturii române (clasic prin formaţie şi temperament, prin structură morală), care ne-a dat în acelaşi timp nuvela romantică, inspirată din realităţile vremii — *Scene contemporane (Zoe, O alergare de cai),* alături de poema şi nuvela istorică inspirată din trecutul istoric — *Scene istorice din cronicile Moldaviei.* Abordînd, în acelaşi timp, printre primii la noi, filonul folcloric, el ne dă în *Scene pitoreşti din obiceiurile Moldaviei,* o primă încercare de teoretizare a folclorului în ţara noastră *(Cîntecele populare ale Moldaviei)* şi savuroasa suită paremiologică *Păcală şi Tăndală,* deschizînd drumul lui Anton Pann şi Ion Creangă în literatura română.

Prin tendinţa sa de apropiere de viaţa reală a poporului, de trecutul istoric naţional, de folclor, fixînd ceea ce am numi parametrii evoluţiei viitoare a literaturii române, Negruzzi absoarbe integral programul „Daciei literare", organic sudat de ceea ce era în concepţia sa, în perfectă coincidenţă cu concepţia lui Kogălniceanu şi Alecu Russo, „visul" literaturii naţionale. Ceea ce îi îngăduia lui Maiorescu să vadă în Negruzzi pe „unul din puţinii autori a cărui scrieri au arătat literaturii noastre renăscînde o cale salutară" şi să observe că „el, în unire cu Alecsandri şi M. Kogălniceanu, a redeşteptat în Moldova cultura literară" [38].

Părinte al prozei române moderne şi promotor al Teatrului Naţional, care spera că ajungînd la bătrîneţe „se va învrednici să audă pe scenă limba patriei şi a vedea în locul lui Polcinel şi al lui Arlechin reprezentîndu-se virtuţile şi eroiceştile fapte ale Ştefanilor şi Alexandrilor", pe linia acestui curent naţional, curentul istoric-popular, expresie tipică a ideologiei naţionale a timpului, Negruzzi e într-adevăr un prototip al literatului român pentru care literatura proprie avea atît rostul să exprime efortul de a crea un început de literatură naţională, în tiparele unor genuri şi specii noi, cît şi de a fi un mijloc de afirmare a culturii române în forma limbii naţionale.

La o răscruce de vînturi (nici prima nici ultima în istoria noastră), în toiul unui veac de tranziţie şi interferenţe bătînd din toate punctele cardinale, din vest şi din est, din nord şi din sud, fără a le întoarce spatele, ci cu faţă la vînturi, în acelaşi timp solid înfipt în solul ţării, Negruzzi caută un punct de reper în istorie, în ruinele, în cronicile străvechi, în folclor, în limba vie a norodului, cu un cuvînt în popor, marea descoperire a veacului său.

---

[37] Despre care G. Călinercu scria că „ar fi o scriere celebră ca şi Hamlet, dacă literatura română ar fi avut în ajutor prestigiul unei limbi universale", *Istoria literaturii române,* 1941, p. 205

[38] T. Maiorescu, *Constantin Negruzzi,* Necrolog, „Convorbiri literare" nr. 2, 1868, p. 216

Alături de ceilalți corifei pașoptiști, Kogălniceanu, Bălcescu, Alecu Russo, Bărnuțiu și alții, Negruzzi are meritul de a vedea în popor un factor activ, creator al istoriei, și în competiția valorilor noastre în orbita europeană, un punct de sprijin în opera de redresare a culturii naționale. În această privință Negruzzi ne este un precursor. El anticipă, aevea, poziții actuale. Aci stă în esență, din perspectiva epocii, principalul său merit.

ASPECTUL NAȚIONAL AL OPEREI LUI COSTACHE NEGRUZZI

C. RĂȚOI

În galeria iluștrilor făuritori ai artei literare naționale, Negruzzi ocupă un loc de cinste. Trăind și activînd într-o perioadă de intense frămîntări, cînd se plămădesc — cu entuziasm și curaj — idealuri de un vibrant ecou în conștiința românească — povestitorul și tălmăcitorul de la Trifești pune bazele prozei moderne ca unul din cei mai iscusiți nuveliști ai literaturii noastre.

Admirator al vremurilor istorice de demult, Negruzzi „șterge colbul de pe cronice bătrîne", pe ale căror pagini „stau domniile române", spre a reînvia momentele de biruință ale începutului, pentru „Steaua României abia răsărind". Răspunzînd chemărilor înflăcărate ale vremii — de cristalizare a unității spirituale — înscrise în programul „Daciei literare", el se înrolează în gruparea forțelor progresiste românești de creare a unei literaturi originale ale cărei puncte de sprijin își găsesc rezistența în năzuințele și aspirațiile naționale.

Cu toate că timpul era favorabil occidentalizării iar „obiceiurile și tradițiile naționale se pierduseră", autorul *Păcatelor tinereții*, echilibrat în atitudinile politice, ponderat în stil și limbă, înzestrat cu un talent robust și cu un delicat simț literar, rămîne un scriitor credincios spiritului autohton. Ca și Kogălniceanu sau Alecsandri, întemeietorul nuvelei istorice se opune literaturii de imitație care falsifică și „omoară duhul național" și a reformelor unor filologi ce amenințau să creeze prăpastie între cărturari și popor. „Punînd între privirile sale și realitate vălul culturii — spune Tudor Vianu în *Arta prozatorilor români* — Negruzzi regăsește ceea ce în retoricele clasice se numea «Comparația nobilă», adică aceea menită să confere și aspectelor actuale ceva din prestigiul lucrurilor care vin către noi din depărtările legendei sau ale istoriei".

Adept al unirii scriitorilor de pe întreg teritoriul locuit de români și al graiului care să se adreseze — așa cum spune Varlaam — „Către toată seminția românească", Negruzzi venea la „Dacia literară" nu numai ca înfăptuitor al programului formulat de Kogălniceanu, ci ca un om care avea el însuși directive orientate către îmbogățirea „repertoriului general al literaturii românești în carele ca într-o oglindă se vor verea scriitori moldoveni, munteni, bănățeni, bucovineni, fiștecarele cu ideile sale, cu limba sa, cu chipul său" (Kogălniceanu).

Bun cunoscător al vieții poporului și al faptelor sale istorice, Negruzzi își îndreaptă atenția către literatura populară și cea veche, unde scriitorii de la 1848 își găsesc motivele de inspirație și de adevărată limbă românească. El este poate cel dintîi care încearcă să studieze folclorul nostru în *Cîntecele populare ale Moldaviei* [1], îndrăznind să-i pătrundă structura, compoziția, pentru a se opri, în mod deosebit, la specificul tradițional al manifestărilor noastre spirituale. Dacă Kogălniceanu sau Bălcescu mai mult teoretizează sau recomandă arta populară ca mijloc de argumentare istorică, Negruzzi prelucrează, cizelează și topește într-un aliaj de rară finețe și rezistență sub influența creațiilor populare, pentru a da artei sale culoare, substanță și vigoare românească.

Apelînd la operele cronicarilor noștri, la legendele populare sau istorice, la istoriografia hagiografică, Negruzzi ajunge la o formă deosebită a creației, impunînd prozei un caracter modern în tehnica reflectării, în ficțiune, în realizarea cadrului și personajelor istorice.

In *Amintiri* și *Scrisori* sau în creațiile de inspirație istorică, scriitorul rămîne credincios temelor naționale, de diferite facturi, în care realismul se îmbină cu duioșia romantică, cu note de satiră sau ironie amară, atît de caracteristice spiritului popular.

Cea dintîi nuvelă istorică a literaturii române, *Alexandru Lăpușneanu*, publicată în primul număr al „Daciei literare" din 1840 și rămasă neîntrecută pînă azi, este cu atît mai puternică cu cît culoarea locală nu este redată numai formal, ci prin însuși felul de a gîndi și a simți al eroilor, prin însuși sufletul acelor vremi bătrîne de plămădire a neamului pe care nuvelistul, cu pătrunzătoarea lui intuiție, a știut să-l prindă într-o limbă ce emană parfumul trecutului.

La întrebarea — nu lipsită de ironie și prefăcută teamă a boierului Spancioc : „Și cu ce vei sătura lăcomia acestor cete de păgîni ce aduci cu Măria ta ?", răspunsul neînduplecatului domn, Al. Lăpușneanu, are răsunetul tunetului, zguduind ființa și pecetluind soarta cu o expresie teribilă nelipsită de măreție, care își circumscrise însă metafora universului familiar țăranului nostru :

„— Cu averile voastre, nu cu banii țăranilor pre care-i jupuiți voi. Voi mulgeți laptele țării, dar au venit vremea să vă mulg și eu pre voi".

Facilitată de atmosfera anterioară a prozei și criticii literare românești, apariția nuvelei este un răspuns la problemele vitale ale vremii. Deși apropiat scriitorilor din timpul său, Negruzzi nu ia parte alături de ei la revoluția din 1848, dar nici nu este împotriva acestei mișcări. In schimb el a fost un unionist înflăcărat și a propagat cu convingere ideea unirii, fiind adeptul înnoirilor social-politice dictate de progresul social. „Pe cînd palatul domnesc — spune poetul Vasile Alecsandri — era considerat ca un templu, iar domnitorul ca un soi de Buda infailibil, C. Negruzzi avea curajul a scoate la lumină imaginea cruntă a lui Alexandru Lăpușneanu și a spune boierilor un adevăr mare : «Poporul e mai puternic decît boierimea»" [2].

---

[1] „Dacia literară", Iași, 1840, cu titlul *Scene pitorești din obiceiurile Moldaviei. Cîntece populare a Moldaviei.*

[2] V. Alecsandri, *Introducerea* la *Scrierile lui C. Negruzzi*, ediția 1872, I, p. 60

Nuvela are ca suport un democratism discret în care elementul național își face loc în mod cumpătat. Culoarea locală, intuiția de viață, puterea de sugerare, vigoarea și energia urcă dintr-o dată nuvela noastră istorică pe culmi artistice nebănuite, impunînd noul curent — prin modelul său —generațiilor următoare.

Ceea ce surprinde și emoționează în opera lui Costache Negruzzi este tocmai puterea de sesizare a unor momente de sbucium și tărie națională, de înaltă tensiune eroică, în care poporul român dă dovadă de forță și curaj legendar. Prin aceasta el deschide drumul prozei de inspirație istorică. Momentele următoare, în care un Eminescu, Coșbuc sau Sadoveanu ridică creația românească pe trepte superioare, sînt indisolubil legate de cel inaugurat de Costache Negruzzi. „Numele lui Negruzzi — spune G. Călinescu — este legat de obicei de nuvela *Al. Lăpușneanu* care ar fi devenit o scriere celebră ca și Hamlet dacă literatura română ar fi avut în ajutor prestigiul unei limbi universale“ [3].

Cînd un istoric — ce ne lipsește — spune Negruzzi[4] s-ar ocupa de a scrie istoria României, nu ar putea găsi urmele caracterului național decît în timpul domnirii prinților români, adecă de la venirea lui Dragoș și pînă la refugiul lui Cantemir“. Fragmentul *Sobieski și românii*, avînd ca model o lucrare a lui Dimitrie Cantemir în versiune franceză [5], cu toate carențele declamatorii, este menit să realizeze ceva din planurile de reînviere a trecutului și a unui scop național scump generației scriitorului. Merită, aici, subliniat înaltul patriotism specific poporului român — ce se desprinde din tabloul întîlnirii solului polonez cu dîrzul plăieș moldovan : „Solul veni la poartă. Bătrînul îl salută de pe zid.

— Bine ai venit domnule, ce poftești de la noi ?

— Măria sa regele Poloniei... vă face cunoscut ca să vă închinați și să-i predați cetatea cu toate așezările și merindele...

— Du răspuns măriei sale, că laude și îngroziri de astea am mai auzit noi și tot nu ne-am spăriet. Mai bine măria-sa și-ar căuta de drum și ar da pace unor oameni care nu i-au făcut nimică. Cetatea n-avem de gînd să i-o dăm cu una cu două... Tot ce-i putem da este plumbul din puște, pe care i-l vom trimite noi peste ziduri, fără să se mai ostenească să vie înăuntru.

— Plecați-vă, zise trimisul, și nu vă puneți capul la primejdie.

— Nu purta grijă de capul nostru domnule. Gîndiți mai bine la al vostru“.

Curajul, tăria morală și credința neclintită în idealul de libertate națională dau puteri magice eroilor lui Negruzzi, ei inspiră nădejde și oricine „Se miră — așa cum spune scriitorul — de ceea ce poate românul cînd voiește“. Aceeași înfruntare hotărîtă și aceeași dîrzenie împotriva cotropitorilor o vom întîlni — ceva mai tîrziu și în *Scrisoarea III* a lui M. Eminescu, care evocă epoca de glorie a lui Mircea cel Bătrîn „un moșneag atît de simplu după vorbă, după port“ și care zdrobește „de din vale

---

[3] G. Călinescu, *C. Negruzzi*, în „Steaua“, IX nr. 7 din iulie 1958, p. 75

[4] *Scrisoarea XXI*, 1846

[5] *Incrementa atque decrementa aulae othomanicae.*

de Rovine", „mulțimea cîtă frunză, cîtă iarbă" a oștilor turcești, în urma căror „se întinde falnic armia română".

Aprodul Purice, „anecdotă istorică" cum o numește scriitorul, stîrnește o unanimă admirație contemporanilor. Conturînd, după tradiție, hărnicia și caracterul pașnic al poporului, fondul său optimist, Negruzzi reține atenția asupra profundului umanism ce caracterizează poporul nostru :

„Ciocîrlia cea voioasă, în văzduh se legăna
Ș-nturnarea primăverii prin dulci ciripiri serba,
Plugariul cu hărnicie s-apucase de arat
Pămîntul ce era încă de-al său sînge rourat ;
Uită-acum moldovanul trecutele lui nevoi,
Și cu fluierul la gură, păstorul pe lîngă oi
Cîntă dragostele sale. Vai ! el nu putea gîci
Că vrăjmașu-ntr-a lui țară se găsește-a năvăli" [6].

Atmosfera populară surprinsă într-un cadru duios, romantic, subliniază felul de a fi al românului, trăsăturile și preocupările lui din care emană dragostea molipsitoare pentru pămîntul sfînt al țării, apărat în vremuri de cumpănă cu sîngele și dîrzenia strămbunilor, al căror ideal este pus de Negruzzi în fața contemporanilor. „Se cunoaște — spune Alecsandri — că nu fără intenție Negruzzi colora atît de viu tabloul său ; lui îi plăcea să puie în fața tronului imaginea sublimă a lui Ștefan ca un contrast amar ; îi plăcea să arate boierilor degenerați din timpul său cum erau cei de pe timpul vitejiei, care în loc de a trăi în trîndăvie, știau să moară cu sabia în mînă pentru apărarea țării. Aprodul Purice a fost o palmă dată de trecutul glorios, prezentului mișelesc" (op. cit.).

Personalitate complexă și spirit modern, Negruzzi cuprinde magistral nu numai raporturile sociale ci și nuanțele psihologice ale epocii, într-o manieră aparte, în care tehnica literară a reflectării este simplă și concisă. El reușește să schițeze imagini ale lumii prin care a trecut — în mod deosebit în Scrisori — dînd literaturii române portrete colective convingătoare, de un realism profund și de o rară frumusețe arhitectonică, din care se desprind cu ușurință intențiile creatorului.

In *Păcatele tinereților sau Negru pe alb*, scriitorul se evidențiază ca maestru al schiței scurte unde obiceiurile sau amintirile proprii prezintă un mare interes istoric la care se adaugă interesul veșnicului omenesc al poporului nostru și în care umorul și satira se întîlnesc cu o falsă naivitate de circumstanță. Farmecul acestor lucrări constă în ceea ce Negruzzi introduce din viața românească, din folclorul cu circulație intensă.

Povestea lui Toderică — scriere ce-i aduce exilul — localizată după Prosper Merimée — subliniază, nu fără un scop bine gîndit, istețimea omului necăjit, a românului, aidoma poveștilor populare, care profitînd de împrejurări primește drept răsplată pentru găzduirea lui Isus și a apostolilor săi, o pereche de cărți de joc de noroc, un scaun de pe care nu se poate ridica nimeni și un măr din care nu se poate coborî nimeni fără voia

[6] C. Negruzzi, *Păcatele tinereților*, cap. *Fragmente istorice. Aprodul Purice*, 1963, p. 85.

lui Toderică. Cu aceste mijloace, înșeală pe Scaraoțki la cărți, zăvorăște iadul pe șase luni, trage pe sfoară Moartea și ajunge în rai. Evadarea din societatea rău întocmită este evidentă. Negruzzi mergînd, aici, pînă la identificarea cu atmosfera șăgalnică și presărată de protest a taclalelor populare.

Dar ce poate fi mai autentic românesc decît prezentarea, în *Cîntece populare*, a satului nostru în haină de sărbătoare, a acelui „norod primitiv care păstra sub acea pîclă deasă tot sîngele și agerimea duhului strămoșesc"[7]. Ca și Cantemir în cunoscuta sa lucrare *Deseriptio Moldaviae*, Negruzzi ne introduce în labirintul obiceiurilor strămoșești. Dacă marele învățat prezintă obiceiurile, tradițiile și datinele poporului cu minuțiozitatea istoricului, Negruzzi, bun cunoscător al scrierilor înaintașului său, dă manifestărilor spirituale românești culoare și trăire intensă, sens istoric autohton, cu toate că și unul și altul brodează pe același fundal național. „Jocurile sînt la Moldoveni — spune D. Cantemir — cu totul altfel decît la celelalte neamuri... Cînd se prind unul de altul de mînă și joacă roată, mergînd de la dreapta spre stînga cu aceiași pași potriviți, atunci zic că joacă hora; cînd stau însă într-un șir lung și se țin de mîini așa fel că fruntea și coada șirului rămîn slobode și merg împrejur făcînd felurite întorsături, atunci acesta se numește, cu un cuvînt luat de la leși, „danț" [8].

Să urmărim același aspect la Negruzzi. „In toată duminica, adunîndu-se la casa unui bătrîn, flăcăi și fete alcătuiesc o horă. Matroanele vorbesc de gospodărie, iar bătrînii, rîzînd pe prispă și privind la fiii lor, cu acel aer patriarhal care nu-l găsești astăzi decît la omul sătean, necorcit cu alte nații, căci păstrează încă toată simplitatea primitivă. Cîte puțin — puțin, danțul se înfierbîntă; moșnegii care băteau măsura întovărășind cu glas tremurînd pe lăutarul ce strigă în gura mare, lăsînd abia să se audă strunele scîrțîietoarei lui vioare, sar, se amestecă printre tineri și încep a danța, încurajînd cu pilda lor pe junii mai rușinoși" strigînd :

„Subt potcoava cizmei mele
Șede dracul ș-o muiere
Și mă-nvață-a face rele". [9]

Vioiciunea, spiritul șăgalnic, omenescul, atît de caracteristice poporului, sînt pregnant reliefate căci „istețimea, naivitatea și duhul satiric se văd în toate cîntecele sale".

Se observă la Negruzzi nu atît o descriere, cît mai mult o participare intensă a viața satului moldovenesc și o pătrundere mai adîncă în labirintul psihologic al omului din popor, subliniind, ca și Coșbuc mai tîrziu, dinamismul, dragostea de viață și gingășia sufletească a săteanului cumpătat și așezat. Ilustrînd, ca și Cantemir, trăsăturile ce caracterizează obiceiurile țăranului român, el le dă un pronunțat aspect național care ne duce cu gîndul la originea latină a neamului, dezbătută cu pasiune și convingere de cronicarii noștri ale căror opere au pus la dispoziția scriitorului izvoare și forță documentară.

---

[7] C. Negruzzi, *Scrisoare către Gh. Asachi.*

[8] D. Cantemir, *Descrierea Moldovei*, ESPLA, 1956, p. 246—247

9 C. Negruzzi, *Cîntece populare a Moldovei.*

„Aceea însă ce caracterizează pe moldovean — spune C. Negruzzi — sînt doinele sau cîntecele muntene. Privească cineva pe acești tineri flăcăi, cu pălăriile rotunde împodobite cu pene de păun și cu roze, cu plete lăsate pe spate în unduioase coame, cu cămeașă albă ca zăpada, încinși cu curele late, cusute cu bumbi și cu chiocei, și zică învățatul anticar de nu e asta acea tunică virilă, atît de prețioasă la romani; vază aceste opinci legate cruciș pe pulpatele lor picioare și tăgăduiască că nu sînt Coturnele romanilor ?“[10]. „Moldavia, atît prin poziția sa geografică cît și prin climatul său se poate socoti între țările organizate pentru muzică...!, spune Negruzzi, amintindu-ne parcă de Bălcescu care își arată admirația față de „acea țară a Ardealului binecuvîntată de domnul pe pămînt“. Mîndria de țară și de pămîntul natal, dragostea pentru natură, pentru „florile ce cresc pe pămîntul românesc“ dau operei scriitorului un aer patriarhal, odihnitor.

Adept al răspîndirii culturii în rîndurile poporului, ca de altfel toți marii săi compatrioți, neobositul cărturar și artist publică în revista sa „Săptămîna“ — apărută în 1854, cu un pronunțat program iluminist — articole de îndrumare morală și gospodărească, în care grija pentru educația cetățenească ocupă locul central. Ce ar putea caracteriza mai bine nobila intenție din care izvora această activitate decît cuvintele scriitorului la împlinirea unui an de apariție a revistei. „Și să nu socoată cineva că îmbunătățirea stării fizice și morale a poporului nu este una din cele dintîi îngrijiri a unei cîrmuiri înțelepte și părintești“.

Mereu preocupat de viața spirituală a poporului român, Negruzzi îi scrie lui E. Rădulescu : „Ar fi de dorit să vedem școale prin toate tîrgurile moldovenești... unde copiii muncitorilor să învețe... citirea, scrierea și cele patru reguli de aritmetică“. Este, aici, grija pentru viitorul națiunii sale și mărturia unui înalt și vibrant patriotism ce l-a călăuzit în toată activitatea sa de artist cetățean,

Dar personalitatea artistului ar fi incompletă dacă nu am vorbi și despre elementul de bază al tehnicii literare, limba, față de care Negruzzi a manifestat, permanent, o atenție sporită. Este cunoscut — așa cum el însuși mărturisește — că „a învățat carte românească mai mult singur după Istoria pentru începutul românilor în Dachia“ a lui Petru Maior, pe care a găsit-o în biblioteca tatălui său, iubitor și el de cărți românești.

Negruzzi luptă împotriva rătăcirilor latiniste și împotriva acelei limbi „căreia nu i-ar lipsi alta decît a fi românească“ pornind de la ideea că poporul este făuritorul limbii adevărate și că el este oglinda fidelă a întregii vieți materiale și spirituale. Nuvelistul român nu a făcut studii lingvistice, nici nu se ocupase de ele ca Alecu Russo, dar chestiunile de limbă îl interesau fiindcă vedea călcîndu-se în picioare bunul simț și tradiția. „Sînt mulți — spune el în *Studii asupra limbii* române — care schingiuiesc și sfîșie frumoasa noastră limbă, și în loc de creatori se fac croitori, și croitori răi“. Ca și Alecsandri sau Kogălniceanu, C. Negruzzi militează pentru o limbă literară națională în „formele și stilul cel adevărat a limbii“ fără „pedantism și ridicol, ca nu cumva în alt feli românii să capete două feluri de limbi literare“ [11].

---

[10] *Cîntece populare a Moldovei.*

[11] Nota redacției „Albina românească“, nr. 59, 27 iunie 1839, p. 243—245

Intr-o perioadă, care așa cum spune scriitorul, „limba moștenită de la străbuni se cîrpea cu feluri de peticării eterogene și eram în risc a pierde ceea ce avem mai scump : limba“ Negruzzi, cu un ton glumeț și familiar, spune multe lucruri serioase și trainice despre limba românească. O concepție unitară în privința închegării limbii literare și a originii ei latine călăuzește preocupările scriitorului în acest domeniu. „Ar fi foarte de dorit ca din toate provinciile României alegîndu-se cîte un filolog, să se alcătuiască un comitet, care să stabileze odată ortografia și prozodia noastră ; și dacă s-ar face aceasta și acei bărbați învățați ne-ar face onoare a ne întreba care e ideea noastră în acest obiect, ne-am mărturisi către ei simbolul credinței noastre literare cam în felul următor : „Credem în originea limbii române și mărturisim literele străbune, dar nene plac inovațiile nepotrivite cu natura limbii...“ [12].

Și într-adevăr opera sa este un model rar de adevărată limbă națională în care situațiile, faptele și caracterele se conturează într-o vorbire curgătoare, colorată cu termeni poetici și cronicărești, într-un stil de o rară sobrietate.

In *Scrisoare către redactorul Albinei românești Gh. Asachi*, Negruzzi subliniază limitele îndrumării artei literare, prestanța și contribuția operei literare a cărei compoziție să aibă specificul ei. „Toată cenzura și critica își are hotar. O operă literară cînd se hotărăște autorul ei a o da la lumină, negreșit că o supune criticei, dar aceasta nu e în rezon ca să-și tragă asupră băgări de seamă înfruntătoare de la niște pedanți stîrpitori de filologie, care ar voi să urmeze lumea orbește bufoana lor stravografie“. Mijlocul cel mai eficace de luptă împotriva stîlcirii limbii îl găsește scriitorul în teatru. Ca director al Teatrului Național din Iași, împreună cu Alecsandri și Kogălniceanu, Negruzzi este preocupat, pe lîngă problemele îmbogățirii repertoriului, de introducerea și folosirea unei limbi curate, pe înțelesul poporului. *Cîrlanii*, *Muza de la Burdujeni*, sau *Carantina*, se înscriu pe linia realizării integrale a acestui deziderat.

Parafrazînd o apreciere făcută de N. Iorga asupra nuvelei sale istorice, se poate spune că opera lui Costache Negruzzi este „o mare narațiune istorică, un mare tablou al istoriei românești, cu o neobișnuită și unică putere de a face iluzie prin toată viața ce se poartă înaintea noastră“. Fire liniștită și blajină, nu i-a plăcut niciodată să iasă din rînduri. N-a primit nici confirmarea oficială de mare scriitor pe care Societatea Academică Română, la începutul ei, a ținut să i-o dea, chemîndu-l în sînul său.

Dar, după un veac de la moartea scriitorului, care spunea ca : „Orbi în lumea asta nu sînt acei care nu văd soarele, ci acei care nu-și văd datoria“, opera sa a rămas mereu vie în conștiința urmașilor, cu modestia, masivitatea cugetării și exprimarea sinceră a sufletului românesc. Prin prospețimea, noutatea și patriotismul ei, creația lui Negruzzi este pentru generația de azi și pentru cele ce vor veni, o mărturie vie a talentului și dăruirii, un simbol al împlinirilor naționale.

---

[12] C. Negruzzi, *Studii asupra limbii române.*

C. NEGRUZZI ŞI TRANSILVANIA

GH. POPOVICI

Comemorările scriitorilor ne oferă plăcute ocazii să privim retrospectiv asupra ostenelilor pe care înaintaşii culturii noastre le-au făcut pentru îmbogăţirea patrimoniului nostru literar. In cei 100 de ani care s-au scurs de la moartea lui C. Negruzzi, criticii literari au avut destul timp să-i fixeze locul cuvenit în istoria literaturii noastre. Noi ne vom limita la legăturile acestuia cu Transilvania, în special cu G. Bariţiu.

O fericită întîmplare a făcut ca aceste legături să înceapă cu opera uneia din cele mai reprezentative figuri a Şcolii ardelene, *Istoria pentru începutul românilor în Dacia* a lui Petru Maior, care avea să înlocuiască metoda greoaie a dascălului Ioan Alboteanu, cunoscut sub numele de Socoleanu. Tot din cunoscuta amintire, să reţinem adevărul că Petru Maior l-a ajutat nu numai să-şi desăvîrşească citirea în limba românească, ci i-a dat şi primele cunoştinţe despre originea poporului nostru. Dacă adăugăm şi sîrguinţa cu care tatăl său îşi procura cu grijă tot ce apărea de sub teascurile de la Buda şi Braşov, sîntem îndreptăţiţi să presupunem că în lada tatălui său se mai aflau şi alte opere ale lui Petru Maior sau ale altor cărturari transilvăneni, care, pe lîngă probleme de istorie, începuseră să discute şi pe cele privitoare la latinitatea limbii române. De altfel, după enumerarea cărţilor din ladă „bibliotecă", între care nu lipseau cele ale lui I. Barac, autorul adaugă de două ori etc., dovadă că se mai găseau şi alte cărţi de care nu-i putem pretinde să-şi amintească după douăzeci de ani.

Curentul iluminist, puternic în Imperiul austro-ungar încă din a doua jumătate a sec. al XVIII-lea, se revărsa abundent şi peste munţi, de unde venise la Bucureşti şi Gh. Lazăr, ca să întemeieze prima şcoală cu limba naţională de predare.

Şi în Moldova, deşi era peste mînă faţă de centrele româneşti din Transilvania, ardelenii roiau în toate părţile, fie ca profesori în casele boiereşti — cum a fost cunoscutul călugăr maramureşean Gherman Vida — sau aduşi ca profesori la diferite şcoli. Veniamin Costachi, succesorul la scaunul mitropolitan al ardeleanului Constantin Stamati, întemeietorul Seminarului din Iaşi, l-a trimis tot în Transilvania pe Gh. Asachi să-i aducă profesori, dintre care Florian Bob ocupă un loc modest în istoria literaturii.

Dar în Moldova, ideile progresiste, considerate ca subversive, nu puteau face obiectul unor discuţii în „Asociaţii literare" ca în Ţara Românească. In asemenea împrejurări, C. Negruzzi a fost nevoit să recurgă la diverse mijloace de propagare şi la ajutorul scriitorilor din celelalte provincii. In una din scrisorile adresate lui G. Bariţiu, datată Iaşi, 23/II. 1839, îi comunica cu multă indignare următoarele: „.... ca deputat strig în camera noastră, ca filolog scriu articole, ca român sfătuiesc şi propovăduiesc Unire, fără care bine nu vom vedea. Şi la toate întîmpin cîte o izbire". Termină scrisoarea, promiţîndu-i că-i va trimite un articol pentru „Foaia inimii..." cu pseudonimul Carlu Nervil, „căci sînt silit a lua un nume mincinos şi care nu este pe lume, ca să-mi arăt ideile" [1].

Colaborarea lui C. Negruzzi la „Foaie pentru..." datează încă din 1838, primul an al apariţiei revistei. In anul 1844, din Borsec, unde desigur că venise cu prietenul său V. Alecsandri [2], îi trimite, împreună cu o scrisoare *Satirile Prinţului (Cantemir), Satire şi alte poetice compuneri de prinţul Antioh Cantemir"* traduse de A. Donici şi C. Negruzzi.

G. Bariţiu, atent ca întotdeauna la tot ce-i venea de peste munţi, îi publică în numerele „Foii pentru..." 37, 38, 39 din 1844, p. 289 şi urm. şi 305 şi urm. *Viaţa prinţului Antioh Cantemir,* cuprinsă în prefaţa volumului pe care i-l trimisese. Deşi C. Negruzzi era curios să cunoască şi „opinia" lui G. Bariţiu asupra volumului trimis, acesta, din lipsă de timp, sau neconsiderîndu-se competent să se pronunţe asupra acestui nou gen de poezie în literatura noastră, publică parţial din două satire: *Din satira a IV-a lui Antioh Cantemir către muza sa* [3] şi *Din satira a III-a a lui Antioh Cantemir* (Dedicată arhiepiscopului de la Novgorod) [4].

Preocupat de problemele majore cu privire la formele de guvernămînt ale statelor, după cum aflăm dintr-o scrisoare trimisă prietenului său din Braşov, [5] a alcătuit o compilaţie de legi, urmînd îndeosebi pe Montesquieu şi pe Carré, la care a mai adăugat şi părerile lui. I-a dat titlul de *„Elemente de dreptul politic"* şi fiindcă n-o poate tipări la Iaşi, din cauza cenzurii, îl roagă să se intereseze dacă o poate tipări la Braşov, în aceeaşi tipografie în care acesta îşi tipărea „Foaia pentru..." şi cam cît ar costa 400 de exemplare. Pe această scrisoare, care poartă data de 31 mai 1846, G. Bariţiu a adăugat ulterior următoarea notă: „Cărticica Elemente de dreptul politic s-a tipărit la Braşov fără nici o dificultate de care se temea Negruzzi".

G. Bariţiu, cunoscînd cauzele pentru care C. Negruzzi nu-şi poate tipări broşura la Iaşi, a tipărit-o sub pseudonimul „un filo-român", fapt care a îngreuiat atît timp găsirea ei. Broşura, considerată pierdută, a fost descoperită de Paul Cornea şi prezentată într-un studiu documentat: *C. Negruzzi, Montesquieu şi ideologia aripei moldoveneşti,* în „Viaţa româ-

---

[1] Eugen Lovinescu, *Scrisori inedite ale lui C. Negruzzi, Adaos la volumul meu asupra scriitorului,* „Convorbiri literare" XLVII, nr. 1 Buc. 1913, p. 72.

[2] Că a fost la Borsec împreună cu V. Alecsandri, ne stă mărturie amintirea *Borsec,* publicată parţial în „Propăşirea", iar mai tîrziu, în întregime, în *Călendar pentru poporul românesc pe anul 1845,* Iaşi, 1845, al lui M. Kogălniceanu.

[3] „Foaie pentru..." nr. 44, din 30 oct. 1844, p. 351 şi 352.

[4] Idem, nr. 45, din 6 nov. 1844, p. 359.

[5] Eugen Lovinescu, *op. cit.,* p. 74.

nească" nr. 3, 1963, p. 68 și urm. [6] In studiul său, P. Cornea a demonstrat că autorul ei era partizanul „monarhiei stîmpărate, ce se zice guvern reprezentativ în care puterea legiuitoare o are capul statului și o cameră alegătoare ; puterea administrativă este încredințată unor rînduiți ai stăpînitorului care lucrează nu numai după lege, iar puterea judecătorească aparține unor magistrați inamovibili" [7]. Din nefericire, acest schimb de păreri între cei doi literați, care au adus literaturii și în special limbii literare contribuții atît de importante, aveau să se rărească spre regretul amîndurora și spre încetinirea progresului culturii noastre.

Contribuția lui Costache Negruzzi la discuția asupra problemelor legate de limbă și de ortografie a constituit, și ea, un stimul și un model pentru cărturarii transilvăneni. C. Negruzzi, ca și Eliade Rădulescu, și-a dat seama „că popularizarea idealurilor de libertate și de progres nu se putea înfăptui fără creșterea nivelului limbii literare și fără amplificarea ei pe baza limbii vorbite de popor, creatorul și purtătorul ei" [8]. Ideile privitoare la unificarea și dezvoltarea limbii noastre literare cuprinse în schimbul de scrisori dintre Eliade Rădulescu și C. Negruzzi i s-a părut lui G. Barițiu un procedeu atît de eficace, încît începe și el — cu aceeași temă — o bogată corespondență cu T. Cipariu, pe care a și publicat-o, pentru a servi ca bază de discuție și pentru alți filologi, sub titlul *Corespondenții între doi ardeleni asupra ortografiei* [9]. G. Barițiu publică în același an și corespondența între Eliade Rădulescu și C. Negruzzi în „Foaie pentru minte" sub titlul *Corespondența între doi români, unul din Țara Românească și altul din Moldova*, continuată și în anul următor. Începînd cu anul 1841, Costache Negruzzi, fără a renunța la vechile păreri ale lui Eliade, se apropie și mai mult de G. Barițiu, adept și el al liberalismului în ceea ce privește evoluția limbii literare. G. Barițiu încuraja în „Foaia" sa orice discuție privitoare la limbă, căci nu dorea „să stricăm vechiul zid pînă nu avem metaluri bune, sănătoase, pentru altul nou", iar Negruzzi afirma că nu are pretenții de legiuitor, ci „voim să emitem opinia noastră alături cu a altor filologi ce-au lucrat și lucrează pentru limbă" *(Scrisoarea XXXII)*. Este dar împotriva reformatorilor limbii noastre, în special împotriva latinizării, despre care spunea într-o notă la sfîrșitul comediei *Muza de la Burdujăni* că „sînt mulți care schingiuiesc și sfîșie frumoasa noastră limbă și în loc de creatori se făcură croitori, și croitori răi".

In 1844 apăruse la Iași revista „Propășirea" în care C. Negruzzi și-a publicat cele trei scrisori intitulate *Despre limba românească*, apoi va publica și în „România literară" a lui V. Alecsandri care-l tot îndemna să-i trimită material pentru publicare. Tot în acest timp, 1853 și 1854, el redacta „Săptămîna", „Foaie sătească" în care, ca director, avea obligația să publice diferite articole și nu putea uita nici pe prietenul Gh. Asachi care-i dăduse o largă ospitalitate în publicațiile sale. Am fi însă nedrepți dacă am afirma că n-a continuat legăturile cu frații ardeleni. Dr. Paul Vasici, preocupat și el de problemele limbii literare — cu atît mai mult cu cît cumula și postul

---

[6] Broșura a fost găsită și de noi în Biblioteca Astra din Sibiu

[7] Paul Cornea, *op. cit.*, p. 75

[8] Gh. Bulgăr, *Despre contribuția lui C. Negruzzi la dezvoltarea limbii noastre literare*, în *Limbă și literatură*, vol. I, 1955, p. 46.

[9] „Fóe literară", 1838, nr. 6, 7 și 8.

de director al şcolilor române din Transilvania — ajuns redactor al „Telegrafului român" din 1853 pînă la 1855, publică şi reproduce numeroase articole privitoare la limba literară. Alternativ cu cap. I — XIII din *Cugetările* lui Alecu Russo, reproduce după „România literară" şi următoarele articole ale lui Negruzzi : *Slavonisme, Un model de stil epistolar în limba nouă*, în care cu obişnuitu-i umor satirizează pedantismul latinizanţilor, *Liude printre călăraşi*, semnată u(ucu scurt) şi *Ablativul ciune*, semnat Ciune şi *O bazaconie limbistică*, nesemnat, în care satirizează folosirea cuvintelor prea lungi, cum ar fi „inovorificabilitudinaţionalitate", luat din *Abecedarul* lui Nifon Bălăşescu.

Nici celelalte publicaţii transilvănene nu l-au omis din coloanele lor. In ianuarie 1878, revista „Albina Carpaţilor" îi publică biografia, scoţîndu-i în evidenţă aportul adus dezvoltării literaturii, biografie reprodusă în „Convorbiri literare", în 1886. In „Familia", nr. 22 din 1866, N. A. Bogdan publică articolul *Costache Negruzzi către George Asachi — asupra teatrului*, articol foolosit de toţi cei care s-au ocupat de istoricul acestei instituţii, iar cele mai multe manuale tipărite pentru şcolile secundare române cuprind nuvela *Alexandru Lăpuşneanu* sau unele *Scrisori*.

Drept răspuns la articolul *Literaţii români* al lui G. Bariţiu (1844), în care directorul „Foii pentru ..." se declara părtaş al „mijlocaşilor", adică al etimologiştilor moderaţi, C. Negruzzi scrie articolul *Încă cîteva păreri asupra limbii româneşti*, publicat în „Foaie pentru minte..." în 1844 ; articolul este nesemnat, însă, după conţinutul de idei şi după unele expresii des folosite de acesta, pare a fi al scriitorului moldovean. Aici el îşi exprimă satisfacţia că, cel puţin în parte, părerile sale au fost acceptate de o autoritate culturală de valoarea celei a lui G. Bariţiu. Articolul îi aparţine în mod cert lui Negruzzi, fiindcă repetă cu aceleaşi fraze părerea că „românii din principaturi schimbîndu-şi şi portul (...) şi îmbrăcîndu-se franţozeşte, nemţeşte sau în genere evropeneşte, s-au făcut şi *croitori de straie pentru limbă* [10] şi precum primesc straiele după moda evropenească, aşa primesc şi cuvintele străine (...) şi dacă în privinţa portului îl pot folosi pe cel care-l cred mai potrivit, „dar cu limba să n-o prea sucească". Şi după ce arată că d-l. redactor al Curierului românesc, pe care-l stimează foarte mult, împarte pe literaţii români în regali, radicali şi just milieu — constată ca şi G. Bariţiu, că în realitate „nu se ţin de nici una din aceste clase", fiindcă nici una „nu şi-au hotărît limpede principiile".

In urma acestor îndelungate discuţii privitoare la dezvoltarea limbii literare şi la fixarea unei ortografii accesibilă tuturor categoriilor de cititori, C. Negruzzi — care le aplicase şi în mod practic în lucrările sale literare, este încredinţat că vor fi şi pe placul lui G. Bariţiu, căruia îi scrie în 1838 următoarele : „Interesul ce ne face să reluăm literele strămoşeşti, este cunoscut de toţi românii, este să ne apropiem la lumea civilizată şi să ne deslipim odată — măcar cu limba de naţiile eterogene" [11]. Dar exemple în această privinţă pot fi şi mai numeroase.

---

[10] Vezi noţa de la sfîrşitul comediei *Muza de la Burdujăni*, în care afirmă că cei care schingiuiesc limba în loc de creatori se fac croitori, şi croitori răi", iar în Scrisoarea XIV, Iaşi 1844, face aceeaşi afirmaţie „că nu sunt creatori, ci croitori şi croitori răi". Despre primirea straielor evropeneşti i-a scris şi lui I. Ionescu de la Brad, *Scrisoarea XII* C. Negruzzi, *Opere complete*, I. Proză, Ed. Minerva. Buc. 1905, p. 297.

[11] C. Negruzzi, Către G. Bariţiu, *Opere complete*, vol. I., Proză, Minerva, Bucureşti, 1905, p. 283.

Pentru noi nu mai rămîne nici o îndoială că îndemnurile pentru a prețui creațiile orale i-au venit lui Negruzzi tot din partea lui G. Bariţiu, care chiar în fruntea primului număr al „Foii pentru..." din 1838 cerea cititorilor, într-un articol-program, să strîngă... „ feliurimi de obiceiuri vechi, povestiri care ar avea ceva însemnătate istorică și arheologică și care au vădită trăsătură de caracter pentru noi, precum și cîntece populare de care sunt foarte multe și interesante și iarăși unele frazuri, proverburi, ziceri originale românești..." [12].

In 1838 publică în „Foia pentru ..." p. 207, *Iubita părăsită*, un „cîntec sătesc", imitație cu ecouri din *Miorița*. El își arată într-o notă admirația pentru cîntece și hore, cerînd din nou culegerea lor, iar cînd în 1839, p. 39 publică o poezie populară cu adevărat originală, el cere din nou culegerea „Cîntecele Ossianilor și Barzilor românești, originale, neatinse ... Să vedem care nație ne va întrece cu acestea ?" [13] G. Bariţiu a fost primul care a reprodus în „Foaia pentru..." nr. 18 din 1840 și *Introducția* la „Dacia literară".

Răspunsurile la apelul lui G. Bariţiu n-au întîrziat să vină, nu numai din regiunile Transilvaniei, ci și din Moldova. Căminarul Iordache Mălinescu îi trimite în 1842 trei doine însoțite de o scrisoare în care-i comunică că aceste doine i-au fost date de către C. Negruzzi încă din anul 1838. Căminarul anexează și scrisoarea lui C. Negruzzi, datată Iași 17. XI. 1838 cu care-i trimisese cele trei doine „făcute în fugă" și „dacă vreuna din ele" îi „va plăcea" și va „socoti că merită a fi văzută și de străini ochi", îi va „spune-o" și el „mai netezînd-o, mai îndreptînd-o, o va trimite undeva să se publice". Căminarul, ocupat cu treburile moșiei, nu l-a mai întîlnit pe C. Negruzzi și i le trimite așa cum le-a primit.

După mărturisirea lui C. Negruzzi că aceste trei „doine au fost făcute în fugă" și după argumentarea lui Al. Bistrițeanu [14], aceste doine sînt creații ale lui C. Negruzzi după modele populare. Cea de a treia doină, cu subtitlul *Marșul lui Dragoș* (După ediția, Poezii, Socec, Buc. 1872), a intrat în circulația orală și pe la 1848 numele lui Dragoș a fost înlocuit cu Iancu și astfel din *Marșul lui Dragoș* a ajuns pe la 1848, cu unele modificări, schimbarea refrenului, *Cîntecul Iancului*, pe care cîntărețul Nicolae Begnescu l-a pus pe note. [15]

Ceea ce interesează din toată această discuție este constatarea făcută de Al. Bistrițeanu că la îndemnul lui M. Kogălniceanu din „Introducție" la „Dacia literară", C. Negruzzi publică chiar în același an : „Cîntece populare a Moldaviei" (Dacia literară, 1840, p. 121 și urm.), dovadă că „se arăta de îndată pregătit să analizeze în paginile aceleiași „Dacii literare", unul din izvoarele noii literaturi, cîntecele populare, cu care se pare a fi fost familiarizat". [16]

---

[12] I. Breazu, *G. Bariţiu și patrimoniul popular*, „Studii și cercetări științifice". Seria III. Științe sociale, nr. 3 și 4, an. VI, Acad. R.P.R., Filiala Cluj, 1955, p. 33.

[13] Ibidem.

[14] Al. Bistrițeanu, *op. cit.*, p. 271 și 272.

[15] G. Bariţiu, f. a. *Articole literare*, Mica Bibliotecă critică, ESPLA, Buc. 1959, p. 167. Cf. și Vasile Netea, *Geneza marșului de la 1848 al lui Avram Iancu*, în *Limbă și literatură*, nr. 16, 1968, p. 79 și urm.

[16] Al. Bistrițeanu, op. cit. p. 373.

Activitatea lui C. Negruzzi n-a pregătit apariția „Daciei literare" numai în ceea ce privește problemele de limbă, ci și în inspirația din trecutul istoric al patriei înscris în programul amintitei reviste din capitala Moldovei. Faptul că este primul care răspunde la apelul lui M. Kogălniceanu printr-o nuvelă a cărei temă este luată din trecutul patriei, sînt dovezi neîndoielnice că autorul era deja familiarizat cu istoria patriei și că i-a înțeles imediat importanța literară și educativă.

In Moldova, trecutul istoric, pînă la venirea lui M. Kogălniceanu, și în Țara Românească pînă la N. Bălcescu interesa pe prea puțini literați: Gh. Asachi era ocupat cu organizarea școlilor, a teatrului etc., iar I. E. Rădulescu, în afară de problemele de limbă, se silea să îmbogățească literatura cu tot felul de „traducții" și cu multe alte instituții de cultură ce ne lipseau. In cei peste 100 de ani de domnie fanariotă, istoriografia noastră, ca și limba, a cunoscut cea mai tristă perioadă de decădere.

Intr-o scrisoare adresată lui G. Barițiu, datată Iași, 23 martie 1839, deci înaintea apariției „Daciei literare", C. Negruzzi îl ruga să publice în „Foaia" lui, citez: „niscai suvenire istorice culese din istoria Transilvaniei asupra ruinelor, monumentelor, antichităților de care d-stră sînteț mai bogați decît noi, căci *Vandalismul* (subl.n.) nu și-a întins mîna sa cea stîrpitoare precum pe la noi care nu respectăm nici lucruri vii, nici moarte; ai îndatori *foarte pe puținii români* (subl.n.), în care mai vizează o scînteie patriotică".[17]

La dorința lui C. Negruzzi, G. Barițiu, care notează cu indignare în partea de jos a scrisorii: „Rigoarea înfricoșată a cenzurii moldovene". Negruzzi fu exilat pentru activitatea sa curatu patriotică[18], îi îndeplinește dorința ceva mai tîrziu, în nr. 27 din 20 VII al aceluiași an, publicînd articolul *Vechimi din istoria Transilvaniei sau Dacia-mediteranea* —: G. Barițiu, împrumutînd de la C. Negruzzi termenul de *vandalism* (subl. n.), îi dă următoarele informații: „Deși grosul vandalism al veacurilor trecute au prefăcut în nimic o mulțime de monumente sau scrise sau zidite din piatră sau metal, deși un număr însemnat de anticități fuseseră în vremurile trecute duse din patria noastră și așezate în muzeuri ale țărilor străine; însă totuși din vremi în vremi, tot mai dă patriotul peste obiecturi de acele păstrate din vechime care deșteaptă într-însul sentimentul acela puternic și dulce de a iubi acel pămînt în a(l) cărui sîn se află de atîtea sute de ani îngropate oasele și cenușa strămoșilor săi".

Că în adevăr acest articol e un răspuns la scrisoarea lui C. Negruzzi, rezultă cu prisosință din următoarele fraze: „Sînt cărți, muzeuri și alte colecții cu care se pot folosi *și noi de nu am fi fost poftiți de curînd de către unii vecini ai noștri de unii cetitori poate socoteam că ar fi cam de prisos a mai înșira de poftorite* (repetate) *lucruri cunoscute de mai înainte*". *(subl. n)* Urmează date istorice despre valea ținutului Hațegului... pe unde prin această Poartă de Fier numit, ieșim din Banat"... „Aici stătură odinioară căpitala dacilor Sarmisegetuza".

---

[17] Eugen Lovinescu, *Scrisori inedite ale lui C. Negruzzi. Adaos la volumul meu asupra scriitorului*, „Convorbiri literare XLVII, nr. 1, Buc. 1913, p. 72.

[18] E cunoscut că pentru această scrisoare cu caracter critic la adresa autorităților, autorul ei a fost exilat la moșia sa, Trifeștii Vechi, deși a fost publicată în „Albina românească" cu învoirea cenzurii.

Dorinţa lui C. Negruzzi, tot la sugestia lui G. Bariţiu, s-ar putea să fi fost completată de către A. Tr. Laurian, care în trei numere consecutive: 47, 48 şi 49, tot din acelaşi an, 1839, sub titlul *„Pentru istoria românilor"* publică memoriul lui D'Anville *(Memoire sur les peuples qui habitent aujourd'hui la Dacie de Trojan, lu le 2 Mars 1759 par D'Anville. Tom. XXX des Memoires de l'Académie des Inscriptions).* G. Bariţiu, bucuros de interesul pe care moldovenii, şi-l manifestau pentru istoria patriei, sub titlul *Literatură* [19] publică un articol din care citäm următorul fragment: „Moldovenii au început a deschide drumul unor asemenea frumoase începuturi. Dnii Negruzzi şi Kogălniceanu au întreprins o faptă patriotică a da afară operele vestiţilor părinţi şi autori români (moldav) Cantemir în limba moldovenească, autori ce îi cinstesc naţiile Europei şi pe care românii mai nu-i cunoşteau".

Bunele intenţii ale editorilor n-au putut fi realizate, probabil din cauză că nu s-au găsit „200 de subscriitori", care să achite anticipat 3 galbeni, iar restul de 4, după apariţia celui de al IV-lea volum, condiţie impusă de cei doi traducători. C. Negruzzi, încîntat de atenţia pe care i-o acordase directorul „Foii pentru...", îi mulţumeşte, îl „felicită" printr-o scrisoare datată Iaşi 23/III. 1839 [20].

Aceste tipărituri venite de peste munţi, îi vor fi întărit convingerea originei latine a poporului, menţionată numai în treacăt de către cronicarii moldoveni.

---

[19] G. Bariţiu, *Literatură*, „Foaie pentru..." nr. 9 din 16/II· 1839, p. 69.

[20] Eugen Lovinescu, *Scrisori inedite ale lui C. Negruzzi*... „Convorbiri literare", XLVII, Buc. ian. 1913, p. 72.

CÎTEVA CONTRIBUȚII DOCUMENTARE LA OPERA ȘI BIOGRAFIA LUI COSTACHE NEGRUZZI

AUGUSTIN Z. N. POP

Centenarul încetării din viață a lui Costache Negruzzi a fost comemorat prin numeroase cercetări, sesiuni științifice, sărbătoriri și prin materiale publicate care au exprimat omagiul obștei noastre pentru creatorul poemului eroic și nuvelei istorice în literatura română, pentru dramaturgul, epistolierul literar, traducătorul, polemistul și beletristul de diferite alte valențe al generației de la 1840. Rolul lui Costache Negruzzi în dezvoltarea literaturii române este deplin fixat de către gustul a patru generații, de către critici și istorici literari.

În cele ce urmează voi folosi cîteva materiale documentare inedite conținînd relatări despre opera și biografia marelui literat moldovean.

În colectaneul XII al *Arhivei Mihail Kogălniceanu* (fost Ms. rom. 1177) se păstrează, legată printre ciornele de corespondență, conceptări de acte, memorii, telegrame, ce aparțin strălucitului înaintaș sau de la alții, următoarea listă de materiale literare și istorice care dau pe față preocupările lui Kogălniceanu pentru o antologie sau gîndul lui pentru un manual de literatură :

Negruzzi, *Alexandru Lăpușneanu, Toderică Jucătorul ;* Aaron, *Patria patriotul ;* Eliad, *Serafimul și heruvimul ;* A. Sion, *Necrologullu lui Ștefan cel Mare, Țăranul către boier ;* Alexandrescu, *Anul 1840 ; Lebăda și puii corbului ;* Asachi, *Guide au mont Pion ;* Rosetti, *Trandafirul ;* C. Bolliac, *Țiganul vîndut ;* Negri, *O Suaré ; Urarea 31 Ianuarie ;* Donici, *Cîntecul surugiului ;* Bolintineanu, *Copila pe patul morții ;* Cîrlova, *Cîntecul național ;* Hrisoverghi, *Neamțu ;* C. Stamati, *fragment din Povestea ;* Tăutu, *Epitaf ;* Pogor, *Un veac trece, un veac vine ;* V. Alecsandri, *Baba Cloanța, La fille roumaine, Le Cosaque ;* Kogălniceanu, *Cuvînt asupra istoriei Moldaviei.*

În această ordine se citește nu atît preferința pentru subiectul celebrei nuvele a lui Costache Negruzzi, cît o recunoaștere de autoritate venită din partea căpeteniei de generație romantică românească, de la un strălucit contemporan pentru capodopera narativă a epicei naționale.

Aceleași considerații călăuzesc pe Eminescu nu numai cînd scrie în *Epigonii* :

Ear Negruzzi șterge colbul de pe cronice bătrîne,
Căci pe mucedele pagini stau domniile române,
Scrise de mîna cea veche a-nvățaților mireni,
Moae pana în coloarea unor vremi de mult trecute,
Zugrăvește din nou earăși pînzele posomorîte
Ce-arătau faptele crunte unor domni tirani, vicleni !

sau în *Dodecameronul* dramatic, dar și atunci cînd, colaborînd cu prietenul său Miron Pompiliu, pune la cale o antologie pentru folosința liceenilor, preferința amîndorora, ca exponenți ai primei generații următoare în genul prozei narative românești fixîndu-se pentru nuvela *Alexandru Lăpușneanu*. Tratarea lui Costache Negruzzi a generat foarte multe piese de teatru, balade și povești, dar niciuna nu s-a putut apropia de aura ei.

În fondul de scrisori primite de Mihail Kogălniceanu se mai păstrează două scrisori, ambele inedite.

Prima epistolă, trimisă la cîteva zile numai după epocalul act al naționalizării averilor mânăstirești, recomandă pentru o bursă pe Ștefan Vîrgolici, „foarte sărac", „auscultant la universitate", nesprijinit de către mitropolitul Calinic Miclescu, ce nu-i găsise fie și un post de secretar mânăstiresc. Despre „meritele acestui june student" putea să-i refere lui Kogălniceanu, căruia i se cerea „puternica protecțiune", V.A. Urechea, la acea dată directorul învățămîntului de peste Milcov.

Partea a doua a crisorii solicită intervenția în favoarea lui Iacob Negruzzi (1842—1932), atunci reînapoiat în Iași, „venit de la Berlin, după ce și-a primit diploma de Doct(or) în drept", specialitate spre care îl îndrumase, după mărturia epistolierului, chiar legiuitorul literar de la 1840, „în înteiul Vostru Ministeriu", către profesiunea didactică.

Despre condițiile în care și-a făcut studiile universitare, Iacob Negruzzi a relatat în cîteva rînduri (între altele în *Amintiri de la Junimea)*, apoi biografii lui și necroloagele din 1932.

Revenit în Iași, fiul lui Costache Negruzzi petiționă la Consiliul profesoral al Universității din Iași în vederea concursului pentru ocuparea catedrei de drept comercial. Sprijinit de forul universitar local, Iacob Negruzzi se găsi concurat și se pare sprijinit temporar de Ministerul Instrucțiunii, de alt ieșean, Troteanu, trimis pe trei ani în Occident, de „Societatea pentru învățătura poporului român" ca să se specializeze în chimie aplicată, de care numitul bursier nici nu se ocupă, fapt ce determină pe Anastasie Fătu, președintele societății, să-l recheme în țară. Troteanu, departe de a proba doctorantura sau licența în „studia Dreptului", nu putea produce decît un brevet de circumstanță emis de o casă comercială.

În sprijinul dreptății fiului său, Costache Negruzzi invocă prevederile din „așezămîntul universitar", care stipulau „diploma de Doctorat sau Licențiat" pentru candidații înscriși pentru ocuparea posturilor de profesor în învățămîntul superior, la Universitatea ieșeană, „frumoasa creațiune" a lui Mihai Kogălniceanu.

Vechiul colaborator de la „Dacia literară" se adresează peripatetizant peste aproape un sfert de veac, în finalul suplicii, prietenului la această dată prim ministru al țării :

Acum după ce-am isprăvit cu ministru(l) primar, fie-mi permis a mă plînge de vechiul amicu, cu care mi-am petrecut tinerețele. Pentru ce

m-ai uitat cu totul ? pentru ce nu mă însărcinezi și pre mine în unele din feluritele comisiuni și cercetări ce ai pe aice ? Crezi că nu te-aș servi de nu mai bine, dar ca oricare altul ? Scii că niciodată și în ori ce împrejurare nu m-ai găsit în contra D-tale".

Al doilea document epistolar este din 14 mai 1864, deci în a douăsprezecea zi de la istoricul act politic din 2 Mai, esențial pentru legiferarea reformei agrare de către guvernul lui Mihail Kogălniceanu. Costache Negruzzi întîmpină ardent acțiunea energică și democratică a conducătorului generației literare din 1840 :

„Am aderat cu toată inima la energicu actu din 2 Mai. A trebuit numai Cogălniceanu ca să plece cerbicea unor facțioși, care se credeau omnipotenți cînd erau numai niște proști ambițioși. Afară de acești puțini, toți îți ziceau Bravo !

Ași fi venit însumi la București să-ți strîng mîna, dar slaba mea sănătate oprindu(-)mă, trimit pe un alter ego, înteiul meu fiiu Leon".

Acesta, președinte al Comitetului român studențesc din Viena, rugase pe Costache Negruzzi să-l prezinte lui Kogălniceanu, ca exponent al fervorii cu care tineretul privea regimul reformator Cuza - Kogălniceanu („pentru entusiasmul ce inspiri tinerilor din străinătate, și mai vîrtos junilor români din Austria e ceva fabulos").

Leon Negruzzi (1840—1890), care nu se putuse adapta disecțiilor de la facultatea de medicină din Berlin, urmă filozofia, istoria și dreptul la Berlin și Viena, și autorul *Aprodului Purice* îl recomanda încrederii depline : *„El aspiră la onoare să serviască sub Dta ca să învețe cum să trăiască în lume. Eu deci îl confiu Dtale ca unui vechiu amicu. Fă ce șcii cu dînsul ; întrebuințează-l la ce vei socoti și garantez eu că vei avea un om de acțiune și cu totul devotat D-tale*".

Indica un post de director de prefectură sau de judecător în Iași sau Bîrlad.

Kogălniceanu dădu ascultare rugăminții lui Costache Negruzzi și numai pe Leon Negruzzi judecător la Tribunalul Iași, acesta rămînîndu-i devotat și slujindu-l ca prefect de Iași în ministeriatul intern al lui Kogălniceanu dintre 11 iulie 1879—17 apr. 1880.

Ca și părintele său, ca și fratele-i Iacob, Leon Negruzzi a publicat în *Convorbiri literare* nuvelele *Vîntul soartei, Evreica, Răsbunarea* „și chiar două poesii" — cum îl încondeiază în Dicționarul Junimii Iacob Negruzzi — familiar în cenaclul convorbirist, deși liberal, tocmai pentrucă a rămas consecvent politicii lui Mihail Kogălniceanu, însuflețit conviv la aniversările „Junimei", și botezat cu porecla prietenească Toni, „numele unui elefant ce se găsea într-un circ la Iași în anul 1869".

I

DOMNULE MINISTRU !

Între tinerii care cu distincțiune au absolvit în anul acesta cursurile gimnaziale și au fostu premiați, este și D. Ștefan Vîrgolici, care acum e as-

cultant la universitate. Din nenorocire însă, băietul este foarte sărac-cu, şi deşi am rugat pe părintele Calinciu să-l numească secrtar pe lîngă vreun Egumen şi mi-a promis, nu a făcut nimica pentru dînsul. El m-a rugat să mijlocescu la D-Voastră ca să-i acordaţi o bursă pentru ca să-şi poată perfecţiona studiile în ramul ce s-ar găsi de cuviinţă.

Făcîndu-mă dar organul acestei nobile dorinţi, şi cunoscînd meritele acestui june student (despre care vă poate încredinţa şi D. Alesandresco), îl recomandau D-Voastre rugîndu-Vă, Domnule Ministru, să-i acordaţi puternica Voastră protecţiune.

Daţi-mi voie acum a Vă vorbi de o împrejurare curioasă. Suntu trei septamîni trecute, de cînd fiul meu Iacob a venit de la Berlin, după ce şi-a dat doctoratu şi şi-a primit diploma de Doct. în drept. Viind aice şi aflînd că este o catedră la Universitate (Dreptul comercial) ; sciind şi aceea că-i aţi recomandat Domnia Voastră — cînd am avut onoarea a vi-l prezenta în înteiul Vostru Ministeriu — ca să se pregătească de a fi profesor, s-a presintat la Consiliul Universitar, propuind de a da concursul ce se publicase. Propunerea lui a fost raportată ministeriului respectiv ; cînd de odată se înfăciosează un tîner (Domnul Troteanu) ca să ocupe catedra de dreptul comercial. In zadaru Consiliul respunde Minist. că după asiezămîntul universitar, şi după publicaţiunea făcută, nu suntu primiţi ca să concureze pentru profesorat decît acei ce ar înfăcioşa diploma de Doctor sau Licenţiat că D. Troteanu trimis de Societatea de încuragiare ca să înveţe chimia aplicată nu s-a ocupat în curs de trei ani cu aceasta, încît Societatea a fost nevoită a (-)l chiema înapoi, că nu s-a ocupat nici cum cu studia Dreptului, că nu arată decît un brevet de capacitate de la o casă de comerciu, Ministerul stăruesce în ordinul seu dintîi !

D. V. Alesandresu Vă va lămuri mai bine asupra acestora, şi D-Voastră nu Veţi suferi a se călca drepturile Universităţii, acestei frumoase creaţiuni a D-Voastre.

Acum după ce am isprăvit cu ministeru(l) primar, fie-mi permis a mă plînge de vechiul amicu, cu care mi-am petrecut tinereţele. Pentru ce m-ai uitat cu totul ? Pentru ce nu mă însărcinezi şi pre mine în unele din feluritele comisiuni şi cercetări care ai pe aice ? Crezi oare că nu te-aşi servi de nu mai bine, dar ca ori care altul ? Scii că nici odată şi în ori ce împregiurare nu m-ai găsit în contra Dtale.

Sfîrşesc, Domnule Ministru, rugîndu-Vă să mă iertaţi că am abuzat atît de mult de oarele DVoastre, şi să primiţi încredinţarea înaltei consideraţiuni ce vă păstrez şi V-am păstrat totdeauna şi cu care am onoare a fi

Donmule Ministru

Al Domniei Voastre

plecat servitoriu

C. Negruzzi

Domnul meu!

Am aderat cu toată inima la energicul actu din 2 Maiu. A trebuit numai Cogălniceanu ca să plece cerbirea unor factioși, care se credeau omnipotenți cînd erau numai niște proști ambițioși. Afară de acești puțini, toți îți zicu : Bravo !

Ași fi venit însumi la București să-ți strîg mîna, dar slaba mea sănătate oprindu(-)mă, trimit pe un alter ego, întâiul meu fiiu Leon. Entusiasmul ce înspiri tinerilor din străinătate, și mai vîrtos junilor români din Austria, e ceva fabulos, de aceea viind în țară nu-mi cere alta decît de a fi presentat Domniei Tale, ca unul ce a fost president Comitetului român din Viena.

El a făcut studii de economie politică, istorie și filosofie, fiind că natura lui nervoasă nu l-a ertat a urma medicina la care-îl destinasem, că-ci o operație anatomică îl tulbura pî-a cădea bolnavu. El aspiră la onoare să serviască sub Dta ca să învețe cum să trăiască în lume. Eu deci îl confiu DTale ca unui vechi amic. Fă ce scii cu dînsul ; întrebuințează-l la ce vei socoti și garantez eu că vei avea un om de acțiune și cu totul devotat DTale.

N-așI pretinde lucruri mari pentru dînsul. Un director de prefectură sau un membru la un tribunal de aice ori din Bîrlad.

Această din urmă funcție atîrnînd de Ministerul Justiției, nu trebui decît o vorbă a DTale către D. Orbescu ca să se facă, mai vîrtos fiind două vacanții, una la Secția I în locul Filipescului, în care ar putea trece Chendrino, și alta la Secția II în locul unui membru care aud, că s-ar fi demisionat.

Precum esci atotputernicu, fii și bun către cei ce te prețuiescu, din care scii bine că cel întâiu este

Al DTale

plecat servitor

C. Negruzzi

Scrisorile — păstrate în colecțiile speciale ale Bibliotecii Academiei R.S.R. sub indicativele *Corespondență inventariată* numerele *103.007* și *103.008* — rearuncă puntea raporturilor prietenești între cei doi scriitori, ridicată în împrejurările de la 1848 și ruptă în durata luptei pentru Unire dintre 1856—1859, cînd Costache Negruzzi s-a răzlețit de grupul „naționalilor" lui Kogălniceanu, comilitoni între care se numărase și el eroic la *„Dacia literară"* și la *„Propășirea"*.

INTERFERENȚE DE CULTURĂ CLASICĂ IN PROZA EPICĂ NEGRUZZIANĂ

IOAN MICU

Primordialitatea culturii clasice în pregătirea sa încă din anii copilăriei o recunoaște însuși scriitorul în *Amintiri de junețe*[1]. Invățăcel doar, îl vedem împăunîndu-se față de tatăl său cu cunoștințele de literatură elină, fiind în stare să-i citească toată *Hecuba* lui Euripide, din care știa pe dinafară corul troienelor, îndeosebi cuvintele rostite de Polyxena, în momentul sacrificării pe mormîntul lui Ahile. Cît despre Herodian, autorul *Istoriei imperiului roman după moartea lui Marcu Aureliu*, adolescentul avea pretenția că îl înțelegea „din scoarță în scoarță". Cunoștințele de cultură latină el și le-a însușit, se pare, mai ales prin intermediul limbiii franceze în care conversa și citea cu ușurință. Numeroasele referințe la antichitatea romană, la diferitele forme lingvistice, explicațiile etimologice, apelul în repetate rînduri la istoria romană și antichitățile italice, la literatura latină, fiindu-i familiari, cum vom vedea, poeți ca Vergilius și Ovidius sau prozatori *(Caesar, Cicero, Titus Livius, Plinius cel Bătrîn, Plinius cel Tînăr* ș.a.) din care dă și unele citate, în original ori în traducere, fac să ne gîndim la o bună instruire pe această latură, de altfel nelipsită din pregătirea umanistă a nici unui tînăr care urma școlile mai înalte ale timpului.

Alecsandri, în introducerea la *Scrierile lui Costache Negruzzi*, afirmă că „pe la începutul secolului (al XIX, *n.n.)* s-a ivit în Moldova o pleiadă de poeți care au lăsat urme adînci în memoria contemporanilor" și care „erau înzestrați cu învățăturile clasice ale limbelor elină, latină și franceză". Printre acești tineri cu serioasă instrucție clasică, el menționează pe Alexandru Hrisoverghi și Costache Negruzzi. Același poet amintește că Negruzzi, „sub supravegherea părintelui său ... își înmulți(se) cunoștințele prin citirea autorilor clasici".

Atracția pe care antichitatea greacă și romană, dar îndeosebi aceasta din urmă, o exercită, cu fascinație, asupra lui Negruzzi merită o mențiune specială. E cunoscută dragostea sa față de vestigiile antice, amestec, la el, de romantism, caracteristic unei epoci de poezie a ruinelor, dar și poziție categorică față de cei care manifestau irespect pentru originile dace și romane ale poporului nostru. Intr-un articol publicat, la 1838, în *„Albina*

[1] Cf. *Păcatele tinereților, Amintiri de junețe : Cum am învățat românește.*

românească", intitulat *Vandalism*[2], el se ridica însufleţit de sentimente patriotice, împotriva regimului şi înfiera „vandalismul", distrugerea tuturor rămăşiţelor glorioase ale trecutului, scriind cu îndreptăţită revoltă: „Cînd toate monumentele noastre vor fi numai cenuşă oricare străin va avea obrăznicia a ne zice că am furat numele de român, pe care îl purtăm, şi ce-i vom răspunde ?". Revolta lui atinge paroxismul cînd vede cum „ciocanele spărgeau catacombele romanilor şi cenuşa lor o aruncau în vînt, iar cu piatra ei pavelau uliţele Galaţilor..." Mîndru de fondul roman pe care îl surprinde pînă şi în „cămeşa albă ca zăpada" purtată pe meleagurile româneşti, Negruzzi desfide pe orice cunoscător al antichităţii „de nu este acea *tunică virilă* atît de preţioasă la romani ; vază aceste opinci legate cruciş pe pulpatele lor picioare şi tăgăduiască că nu sînt coturnele romanilor."[3]

C. Negruzzi este printre primii noştri scriitori care aduc în discuţie probleme de arheologie, îndeobşte identificări de străvechi aşezări omeneşti pe teritoriul patriei, legate mai cu seamă de lumea romană, ca în *Scrisoarea I (Primblare)*, unde vorbeşte de „politia Romanului întemeiată de romani şi numită *Praetoria Augusta* şi mai apoi *Forum Romanorum*", sau privitoare la etimologia unor toponimice, explicaţia dată fiind însă neştiinţifică. Aşa, pentru el, numele Moldovei este ... roman ! „Ţara fu numită, — argumentează el — pentru frumuseţea ei, de romani, *Molis Dacia* sau *Molis Davia*". Asupra acestei etimologii insistă şi în *Scrisoarea III (Vandalism)*: „Cercetînd originea şi limba lui (a românului, n.n.), se văzu că e roman, căci deşi îi zic *valah*, valah va să zică *italian*, şi cu Mol-Dav sau Mol-Dac nu va să zică slav". Soluţii neştiinţifice, de altminteri, dă şi el unor cuvinte pe care le consideră, deşi nu sînt, din fondul lexical latin: *moş*, opinează scriitorul nostru, nu e altul decît latinescul *maius*, argumentînd că „Romul numi luna *Maius* şi pe cea următoare *Iunius*, pe care vorbe românii le păstrează zicînd *moşi* din *maius*, adică mai mare, mai bătrîn, şi *june* din *junius*, mai tînăr, mai june."

Dar încercările sale de etimologizare sînt uneori şi juste, mai ales cînd se referă la un capitol preferat: florile. Astfel, vorbind în *Flora română* de trandafiri, Cerenţel, alias Negruzzi, îi explică Angelicăi Florineasca, cu care e în corespondenţă amoroasă prin limbajul florilor, pasiunea pentru „roze simple, *rosa centifolia*, singura roză ce-i place şi care înfloreşte o dată la finitul lui mai ; ea este însă cea mai frumoasă şi cea mai odorantă. Roza la noi se numea *rujă* pînă ce au venit grecii şi i-au zis trandafir, *triantàphyllon* (cu treizeci de foi)". Fiindcă ne aflăm în domeniu floristic, să nu uităm că Negruzzi avea bogate cunoştinţe de botanică, iar nomenclatura ştiinţifică a florilor îi era familiară, trăsătură firească pentru un romantic ! In locul unei scrieri literare, el umple caietul dat de Alecsandri în ideea că îl va recuceri pentru literatură, cu o lungă listă de flori în care alături de numirea populară, o trece şi pe cea ştiinţifică.[4]

---

[2] Cf. *Păcatele tinereţelor, Amintiri de juneţe : Cum am învăţat româneşte.*

[3] C.N. se pare că nu avea dreptate. „Costumul popular nu are nimic roman în el, ci e tracic, fiind produsul unei lungi experienţe" (Nicolae Iorga ; *Scrieri despre artă*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1968 ; din prefaţa semnată de Barbu Teodorescu).

[4] *Flora română*, în *Opere alese*, vol. I, Bibl. p. toţi, (1957), pp. 293—308.

Deși Alecsandri îl situa pe Negruzzi printre „cei dintîi care au dat semne de independență literară, ferindu-se de formele stilului mitologic, plin de Afrodite și de Apoloni, adoptînd drapelul școlii romantice"[5], totuși mențiuni mitologice întîlnim la el, și nu de puține ori, scriitorul găsindu-se, în această privință, pe o arie care va fi, mai pe urmă, cultivată de un Alecu Russo și un Alexandru Odobescu[6], iar mai tîrziu îndeosebi de Calistrat Hogaș.[7] Fără să facă abuz de erudiție mitologică, ci utilizînd, sub forme atenuate, mitologia greco-romană, iar pe alocuri și pe cea românească, Negruzzi se folosește de aluzia mitologică în narațiuni pentru a preciza o situație, pentru a tinctura o glumă, pentru a da mai multă consistență aurei epice a povestirii. Exemple peremptorii sînt suficiente...

Trecînd pe lîngă Bălănești *(Scrisoarea I, Primblare)* unde, pe atunci, locuia prietenul său, fabulistul A. Donici, Negruzzi îl face atent pe călător să nu fie cu nebăgare de seamă, întrucît „în iazul acesta, precum odinioară în fîntîna Ipocreni[8], ades se scaldă *Musele*", aluzie la bălănețtencele care se îmbăiau acolo. In *Scrisoarea X, Către V. Alecsandri* care îl îmbia să scrie, îi ripostează : „... de cînd am citit nu știu unde rimînd *salhana* cu *zahara* (pouah !), am urît pe Apolon și Musele lui". — In alt loc (Mărturisenie), numele zeului poeziei și al luminii e folosit numai cu rol exclamativ : „Ei, domnilor, pentru numele lui Apolon, ce vă lepădați de astfel de poezie !..." — Pe o condică ce-i fusese încredințată de visterie, Negruzzi scrie versuri despre *Desțerarea șlicului*. Zeii își dispută între ei un *șlic* sau *îșlic*[9] care ar fi fost bun de caic pentru Neptun, de foale pentru Vulcan, de scut pentru Marte și de vas cu certă folosire nocturnă, după părerea Iunonei spusă cu haz la urechea lui Jupiter.[10] — Cu temă mitologică este și idila *Satirii*, considerată de Lovinescu,[11] care a tipărit-o drept cea dintîi lucrare în proză a scriitorului. Un satir, cu burduful de must alături, admiră într-o dimineață minunile universului. Vine încă un satir, beau împreună, apoi unul dintre ei cîntă povestea lui Pan și a nimfei Syrinx prefăcută mai pe urmă în trestie. Despre această idilă Lovinescu crede că ar fi o traducere[12] deși mai degrabă face impresia de prelucrare a unei teme teocritiene sau ovidiene.

---

[5] *Scrierile lui Constantin Negruzzi*, ed. 1872, *Introducerea*, p. XXX.

[6] Const. Ciopraga, *Calistrat Hogaș*, cap. *Intre clasicism și parodie.*

[7] De această problemă literară m-am ocupat în comunicarea făcută în cadrul sesiunii științifice de la Piatra-Neamț închinate lui Calistrat Hogaș, 8 octombrie 1967. Titlul lucrării : *Reminiscențe clasice în proza lui Calistrat Hogaș*, publicată în *Limbă și literatură*, 1968, vol. 18.

[8] *Hippocrene*, fîntînă consacrată Muzelor pe muntele Helicon în Beoția. Picioarele delicate ale zînelor inspirate izbesc în cadență pămîntul din preajma acestei fîntîni, iar prospețimea lor trupească se reînsuflețește în apele ei azurate (Hesiod). Cf. *Dictionnaire mythologique universel ou biographie mythique* ... par le dr. E. Iacobi traduit ... par Th. Bernard, Paris 1878, sub voce *Hippocrene.*

[9] D.L.R.M., șlic ; îșlic, s.n. Căciulă de blană sau postav de diferite forme și mărimi, purtată de domni, de boieri și uneori de soțiile lor, iar mai tîrziu de negustori, de lăutari etc.

[10] E. Lovinescu, *Viața lui Costache Negruzzi*, ed. II, Ed. Cartea Românească, București (1924), p. 45 ; Al. Piru, o.c., p. 12.

[11] Idem.

[12] Ibidem, p. 45.

Folosirea elementelor de mitologie o aflăm și cu alte prilejuri. In povestirea *O alergare de cai* contopirea dintre om, călăreţul Meleli, și cal sugerează imaginea mitologică a unui centaur. Doamna B, din aceeași povestire, seamănă, la dans, cu Atalanta „alergînd pe luciul valurilor". Cutare nevastă, din *Au mai păţit-o și alţii*, elogiată de soţul ei pentru talentele muzicale, îi face pe ascultători să se considere „într-un rai sau într-o sferă locuită de sirene." Tînăra soţie a postelnicului Zîmbolici, din aceeași naraţiune cu humor de fabulă mileziană sau de unvelă italiană din Renaștere, este ipostaziată ca „noua Calipso", numai că, spre deosebire de eroina lui Homer, nemîngîiată de plecarea lui Ulise, ea se va mîngîia de plecările în voiaj ale bărbatului ei, găsind că „păcatul este plăcut și că are vreme să se pocăiască". Vorbind de Dumbrava Roșie, ieșită din ghinda semănată în arătura făcută, după legendă, de leșii puși de Ștefan la plug, Negruzzi aminteşte de mitologica Didonă : „Ghinda a produs stejari uriași și, cînd vîntul clatină frunzele lor, se aude un geamăt tînguios ca în pădurea Didonii" *(Cîntec vechi)*.

In proza negruzziană sînt și interferenţe de mitologie românească, împletită cu cea greco-romană. De exemplu, intrarea în infern este la *Tîrgul Ocnii*. Sosind acolo, Toderică, eroul povestirii omonime, „s-a coborît într-o ocnă părăsită pe care i-o arătase o babă vrăjitoare, și s-a dus, s-a dus, s-a tot dus pe sub pămînt pînă a ajuns la poarta iadului..." Aici, cînd rîde Scaraoţchi, se cutremură „păreţii tartarului" și se sperie toţi dracii. Mixtură de mitologie clasică și românească în privinţa toponimiei și onomasticii subterane, *tartarul* negruzzian e un iad de basm românesc, un fund de ocnă, cu pereţii întunecaţi, cu poartă la care Scaraoţchi le strigă dracilor să pună „zăvoarele, și rătezele, și lăcăţile", ca la o ușă sau la o poartă de ogradă moldovenească. In *Scrisoarea XXVIII (Pelerinagiu)* merge cu identificarea, prin transfer mitologic, a unor ape și forme de relief din peisajul tîrg-ocnean cu ape și reliefuri din infern : „Oare Vălcica (un afluent al Trotușului, *n.n.*) nu seamănă ea cu Aheronul, și gurile Ocnilor cu intrările imperiului lui Pluton ? Ascultînd vuietul ce se făcea în fundul gropilor, mi se părea că aud Ciclopii făurind fulgerele lui Joe." Intr-o viziune de mitologie românească e, de altfel, și *Moartea* „cu coasa de-a umere" pe care, văzînd-o bună și îngăduitoare, Toderică o înșală de două ori.

In proza epică a lui C. Negruzzi dăm și peste referinţe istorice cu privire la personaje și fapte ale antichităţii folosite fie ca elemente de comparaţie, fie ca mijloace de caracterizare, nu în sensul recurgerii la erudiţie, ci, precum în cazul elementelor de mitologie, mai mult cu efecte stilistice. Astfel, fiind pe locurile de la Scheea, unde a fost înfrînt Matei Corvin, marele rege, de obîrșie românească, al Ungariei „cărui de i-ar fi lipsit ambiţia, după talentele și virtuţile lui, istoria de drept l-ar pune în rîndul lui Tit (=Titus, fiul lui Vespasianus, *n.n.*), ce numea pierdută ziua în care nu i se înfăţoșa prilej să facă vreun bine" *(Scrisoarea I, Primblare)*. Intrarea triumfală în Chișinău a călăreţului Meleli *(O alergare de cai)* a fost „precum se pomeneau la Roma triumfele lui Cesar, August ș.c.l." Procedeul unui defăimător anonim care, atacîndu-l în presă, urmărea „să oboare un edificiu la temelia căruia n-a fost în stare a pune măcar o piatră", este „asemenea cu a lui Erostrat ce a ars templul Dianei" *(Scrisoarea*

I, Către Gh. Asachi). Turnul Precistei de la Tîrgu Ocna îl face să se întrebe : „Oare cine a fost Tiberul (=Tiberius, urmașul lui Augustus) ce a făcut turnul acesta care ne amintește de niște timpuri de barbarie, ce din norocire s-au cufundat pentru totdeauna în noianul vremii ?" *(Scrisoarea XXVIII, Pelerinagiu).* De-ar fi să-și vîndă moșia, ar cere un preț bun pe ea și pentru calitățile vecinului său de moșie, Bogonos, cel care i-a povestit, cu credulitate, originea țiganilor : „... am de gînd să pun în publicație, ca și Temistocle, că pe lîngă celelalte calități, ea se bucură și de un bun vecin" *(Scrisoarea VIII, Pentru ce țiganii nu sînt români).* Lui Veniamin Costache, întru pomenirea căruia se proiecta ridicarea unui monument la Socola, Negruzzi îi proslăvește calitățile, evocîndu-le în paralel cu ale unui atenian căruia poporul, pe la 300 î.e.n., printr-un decret onorific, îi cinstea pregătirea filozofică, autoritatea morală, exemplu viu (în *Săptămîna*, articolul *Monumentul lui Veniamin).*

O anumită frecvență au în epica lui Negruzzi citatele din scriitorii greci și latini, care au rost de a ilustra, dar și de a explica, cu valoare de argumentație, dar și de fortificare unele chestiuni luate în discuție.

Scriitorii Greciei antice îi sînt familiari, lucru ușor de constatat atît din propriile referințe ale autorului în privința autorilor clasici studiați în anii de școală, cît și din cei pe care îi citează sau despre care dă și unele relații, ca unii sub a căror lumină crescuse și se instruise din copilărie. Cu limba lui Homer era deprins încă din școală, după propria lui afirmație,[13] lectura operelor lui Meonide putînd, așadar, să o facă în original sau, mai tîrziu, într-o versiune ca aceea a lui C. Aristia, mult prețuită de scriitor. Fabula esopică îi era, de asemenea, familiară de pe băncile școlii, ca și istoricul Herodian, mai sus amintit. Dintre liricii greci, se simte foarte apropiat de poetul care a cîntat viața fără griji, vinul și dragostea : Anacreon[14]. Din versurile lui îi era drag să recite stînd la umbra unui plop bătrîn cu ramuri stufoase din grădina conacului de la Trifești, unde, împreună cu Bogonos, vecinul de moșie, „fumînd din lungi ciubuce și sorbind delicioasa moca", se lăsau cuprinși de reverie, acolo, între dalii „îmbrăcate în bogatele lor rochii colorate", tamarini gingași, garoafe, rozete și micșunele îmbălsămate de parfum. Decorul horticol este un sugestiv tablou zugrăvit, cu doesebită forță descriptivă, cu accent pe culoare și miresme, în deplină concordanță cu atmosfera poeziei anacreontice. De Anacreon e vorba și în *Flora română*, în care — printre alte flori — este elogiată „roza simplă..., aceea ce figura la ospețe pe mesele romanilor (și) încununa cupa lui Anacreon". Tangențial numai, dar vădind afinități pentru o astfel de lirică, înregistrăm la Negruzzi prezența numelui celui mai ilustru dintre liricii greci, *Pindar*, din felul în care mărturisește, relativ la o traducere a lui Aristia din Alfieri, cum a simțit „inima clătindu-se la aceste pindarice strofe".[15] Un tragic preferat pare să-i fi fost Euripide, de care amintește nu o dată și pe care, așa cum am mai spus[16], avea orgoliul să susțină că

---

[13] *Cum am învățat românește :* "... limba mea deprinsă cu Omer..."

[14] *Scrisoarea VIII* (Pentru ce țiganii nu sînt români).

[15] *Scrisoarea II :* Către Eliade.

[16] Supra, p. 1,cf. *Cum am învățat românește :* „De vrei, să-ți citesc toată tragedia Ecubei, unde e acest frumos hor al troienelor, pe care îl știu pe dinafară."

îl cunoștea bine, prin lectură asiduă și studiu adîncit, cu memorarea chiar a pasajelor mai semnificative.

Intr-o notă la povestea lui Toderică, Negruzzi menționează fugitiv de „vestitul sistem al metempsihozei lui Pitagor(a)" și, tot în treacăt, de filozofii Platon și Aristotel, cu care în mintea lui de școlar, îl compară pe profesorul de la Socola, „un chip măreț academic, piramidal"[17]. Pe un ton glumeț vorbește Negruzzi, în narațiunea despre Toderică, și de ... Academie, lăsîndu-ne să credem că are contingențe cu cea a lui Platon, cînd în realitate ea e numai „Academia din Podul Iloaei", unde dădeau lecții, ca filozofi de școală nouă, băștinașă, „vestiții Păcală și Pepele" [18]. Dintre discipolii lui Platon e amintit Xenocrates din Chalcis, cel care fusese în stare să reziste farmecelor Phryneei și ale cărui virtuți ar fi trebuit să le aibă și martorul la farmecele Zoei, sub „lumina murindă a unei lampe", în așteptarea iubitului ei Iancu.

Din fragedă vîrstă Negruzzi îl cunoștea pe Teofrast a cărui operă „Caracterele" îl pasionează în așa măsură încît, în vîrstă numai de 13—15 ani, pe cînd se afla la Chișinău între anii 1821 și 1823, scrie opera *Moraliceşti haractiruri,* inspirată însă, cum s-a dovedit, nu direct din textul teofrastian, ci după interpreții săi de mai tîrziu[19].

O anumită frecvență au și citatele din clasicii latini. Elogierea unor trăsături eroice remarcate, în cursul istoriei noastre, la femei, din rîndul cărora mama lui Ștefan și Ana Ipătescu sînt îndeosebi evocate, îl conduce pe scriitor la concluzia că astfel de trăsături „un popor deprins în slugărie, care *miserrimam servitutem pacem appellant,* nu e vrednic nici să le vadă, nici să le prețuiască. Citatul folosit de Negruzzi este din Caesar și reproduce, aproape cu fidelitate, cîteva din cuvintele căpeteniei, Critognatus, la Asediul Alesiei, care se ridica împotriva celor ce „denumesc supunere cea mai rușinoasă sclavie."[20] — Din Cicero folosește celebra exclamație *O tempora, o mores !,* dar sub o formă adaptată exigențelor lin\bii noastre : „Ce veac ! ce oameni !"[21] O exclamație similară este și cea cu care se încheie „filozofia provincialului", asemenea unui oftat plin de dispreț : „O lume !"[22]

Cu plăcere îl citează Negruzzi pe Vergilius, de unde se vede și o prețuire mai deosebită a poetului mantovan, din *Bucolicele* și *Eneida* căruia sînt luate unele fragmente care au și o anumită valoare sentențioasă [23]. Despre unele interferențe vergiliane vom vorbi și în partea finală a lucrării.

---

[17] *Cum am învățat românește :* „Dascălul acesta luă în ochii mei un chip măreț academic, piramidal, neînțeles ca și sinonimele sale ; mi se părea că văd un Platon, un Aristotel ..."

[18] *Scrisoarea XXII* (Păcală și Tîndală).

[19] Cf. Nestor Camariano, *Primele încercări literare ale lui C. Negruzzi și prototipurile lor grecești,* Ed. Cartea Românească, București, 1935, p. 6.

[20] Cf. Caesar, *De bello gallico,* VII, 77, 3. Citatul e în *Scrisoarea XXIII (Cu el sau pe el).*

[21] In nuvela *Zoe,* cap. IV : Un tînăr ca de douăzeci de ani, cu sprîncene negre, îl urma (e vorba de „carul" funerar al *Zoiei, n.n.)* de departe, și o întristare adîncă să vedea pe fața lui cea smolită. Ce veac ! ce oameni ! zicea el." Tînărul era C. N.

[22] *Scrisoarea IX (Fiziologia provincialului).*

[23] Passim, în scrisori : *Fuit Ilium (Scrisoarea III — Vandalism), Arma virumque cano (Scrisoarea XX — Statistica lupilor),* în *Iovem principio* (corect : *Ab iove pricipium* în *Bucolice III 60)* în *Scrisoarea XXVIII (Pelerinagiul).*

Dintre scriitorii epocii de argint ai literaturii latine, lui Negruzzi îi sînt bine cunoscuți cei doi Plinii : Plinius cel Bătrîn din care citează în amintitul manual de vînătoare [24] și Plinius cel Tînăr, sau cum îi zice el, Plinie cel june, la care se referă, în una din scrisori [25], fiind vorba de prestigiul dacilor : nu poate fi considerat barbar, spune el, un popor care a învins pe învingătorii lumii, al cărui rege îi condiționa pacea lui Domitianus, impunîndu-i obligația de a-i trimite meșteri iscusiți pentru orice măiestrii, și căuta („precum spune Plinie cel june") alianța unui dușman al Romei, cum era regele parților !

Ca izvoare pentru tratatul cinegetic în pregătire, dar neterminat, Negruzzi găsește o serie de referințe la Ovidius (*Halieutica*), Gratius Faliscus (poemul *Cynegetica*), Martialis, iar dintre scriitorii greci ai epocii romane la Oppian din Coreyra (sec. II e.n.), autor al unui poem didactic în cinci cînturi despre arta pescuitului, *Halieutica*, pe care însă îl confundă cu omonimul său din sec. III e.n., mai puțin talentat, autor al unei opere dedicate vînătorii [26].

Nu mai puțin interesant de relevat este și refugiul, ca să-i spunem așa, în domeniul artelor plastice, mai ales în reprezentarea figurilor de femei, în care Negruzzi excelează, marcînd, pentru literatura noastră, procedee, pînă la el, încă nefolosite. Sînt de reținut, căci ne atrag ca exemplu, cîteva imagini pline de plasticitate. Doamna B., bunăoară, manifestă blîndețea „învecinicită" de pensula lui Rafael. Olga este ca o statuie de marmoră ieșită din mîinile lui Canova, iar anumite scene din viața boierilor ținutași sînt vrednice de penelul lui Hogart [27] ; Eliade a dezbrăcat limba românească „de toate țorțoanile străine ce o desfigurau" și ne-a arătat-o goală „ca Vinerea de Medicis" ,[28] cei doi călugări care îl priveghează pe Lăpușneanu sînt „ca două statui de bronz". — Cunoscute personaje din literatura clasică îi servesc ca mijloace de comparație : soția lui Ipolit, o femeie tînără, cu chip frumos și interesant, dar plin de o întristare deznădăjduită, „seamănă Antigonei sprijinindu-l pe Edip", Ipolit fiind lipsit de vedere, ca vestitul rege al Tebei, cu diferența doar că era încă „în floarea juneței" [29]. Scriitorul însuși, doborît sub defăimarea gazetărească, se consideră o victimă : „ca fecioara lui Euripid." [30]

In această parte finală a lucrării, ne propunem să aducem în discuție și, în măsura investigațiilor făcute, am dori să demonstrăm peremptoriu că unul dintre corifeii epicii latine, pentru care Negruzzi a simțit o atracție mai deosebită și a cărui prezență e vădită în proza lui, iar o dată și mărturisită indirect, este „romanticul" literaturii romane, Vergilius. Citate din operele poetului de lîngă Mantova, am remarcat deja, apar în scrierile epicului moldovean, constituind suave reminiscențe din lecturile vergiliene, din Ecloge și poemul Eneidei. Impresia noastră, devenită convingere, este că, într-o vreme, care coincide cu anii celor dintîi opere literare ale sale,

---

[24] In *Vînătorul bun*,

[25]. *Scrisoarea III (Vandalism).*

[26] In *Documente și manuscrise literare*, Ed. Acad. R.S.R., Buc., 1967, la *Note* p. 269

[27] *Scrisoarea IX* (Fiziologia provincialului).

[28] *Scrisoarea XXXII* (Despre limba românească).

[29] *O alergare de cai*, cap. I.

[30] *Scrisoarea VII* : Către Gh. Asachi

creatorul lui *Alexandru Lăpușneanu* a fost în așa măsură învăluit de farmecul creatorului *Eneidei* încît unele trăsături și aspecte s-au transferat în creația negruzziană a începuturilor. Zoe, de pildă, eroina nuvelei cu același nume, are ceva din vergiliana Didona, iar Sanda, bătrîna ei doică, ceva din confidenta Anna, sora nefericitei crăiese a Cartaginei. Neliniștile îndrăgostitei înșelate, rugăciunea ei dinaintea icoanelor, — ca rugile Didonei îngenunchiate în fața statuilor divine — leșinul ei, cuvintele acuzatoare, în care se mai întrevăd urme ale fostei iubiri, ca un incendiu încă mocnind, tot atît de desperate ale uneia cît și ale celeilalte, procedeul folosit spre a scăpa de sub atenția plină de griji, a femeilor, Sanda și Anna, care le îndrăgiseră ca pe copilul propriu, pregătirea minuțioasă a sinuciderii, faptul că și una și alta se îmbracă, pentru clipa morții, ca pentru un festin, că și una și cealaltă au sub ochi lucrurile dăruite lor altădată de bărbatul iubit, pînă și arma cu care își vor lua viața — toate aceste detalii au similitudini așa de pregnante încît nu poate fi respins gîndul că poetul antic i-a servit celui care a scris *Păcatele tinereților* drept model în pictarea unor trăsături portretistice și a tabloului morții nefericitei Zoe.

Dar imaginea Didonei, în proza lui Negruzzi, nu e o apariție singulară. Afirmația de mai sus cu privire la folosirea unor linii de configurație și de punere în scenă, precum și efectul dramatic al acțiunii sub flamura neagră a sinuciderii, caracteristice ca procedee poeticii vergiliene, se fundează pe constatarea că, sorbind din fîntînile culturii clasice antice și a celei franceze, tînărul Negruzzi a fost înrîurit de Vergilius. In consecință, nu-i de mirat că figura plină de gingășie feminină, dar și de tragism a Didonei, experiența amorului ei amăgit au slujit ca model nu numai pentru Zoe, dar și pentru alt personaj din lumea celor tineri: Olga, nefericita eroină din *O alergare de cai.* Ca și Didona, ca și Zoe, Olga pune în iubire întregul sens al vieții. Asemenea Didonei, Olga nu este la cea dintîi iubire („Vai mie ! eu am cunoscut amorul ; încă o dată am iubit și acel întîi amor m-a nenorocit, acesta mă omoară"). Vorbirea ei pasionată face uz aproape de aceleași cuvinte și accente pătimașe cu care vorbește Didona, acuzîndu-l de infidelitate și cruzime în dragoste pe Aeneas. Un argument care întărește ideea subordonării textului negruzzian la o sursă clasică, și anume vergiliană, îl aflăm în ceea ce afirmă scriitorul însuși cînd, despre Olga cuprinsă de furii, arată că, în acele momente, „era de o frumusețe fioroasă" și că „astfel trebuie să fi fost Didona cînd hotărî a se îngropa sub ruinele Cartagei" (sic). Compararea Olgăi cu Didona, sugerată chiar de Negruzzi, face ca afirmația noastră — că, în zugrăvirea Zoei și Olgăi, se situează sub lumina constelației vergiliene — să fie în afară de orice îndoială.

Cu mai puțină siguranță, deși posibilitatea nu-i exclusă, putem vorbi și de o interferență ovidiană (poetul din Sulmona fiind citat de Negruzzi în *Vînătorul bun sau meșteșugul de a nu-ți fi urît)* în povestea lui Toderică, măcar că ea este numai o prelucrare după Prosper Merimée [31]. Povestea aceasta are o parte introductivă, care-i de aflat în mitologia noastră, dar,

---

[31] G. Călinescu, *Constantin Negruzzi,* în „Steaua", 1958, nr. 7, p. 62—68 ; „*Toderică*, prelucrată după *Federigo* de Prosper Merimée".

cel puțin pentru motivul similar, și în cea antică, expusă, într-un fel, de Ovidius în *Metamorfozele* sale. Episodul *Philemon și Baucis*, desigur cu elemente adaptate minunii creștine, dar în esență pe același gherghef, ne comunică ospețirea unor personaje divine de către gazde pământene, la Ovidius — cei doi bătrîni, în povestirea lui Negruzzi — Toderică, precum și răsplătirea, într-un mod deosebit, pentru împlinirea normelor ospeției.

COSTACHE NEGRUZZI TRADUCĂTOR AL „BALADELOR" LUI VICTOR HUGO

C. D. PAPASTATE

Cel de-al patrulea deceniu al secolului trecut se caracterizează în țara noastră printr-o puternică manifestare culturală, izvorîtă din descătușarea de sub opresiunea otomană, alimentată de contactul direct cu Europa occidentală. Școala, teatrul, presa, literatura cunosc o mare înflorire. „Mișcarea intelectuală era pretutindene mare și neobosită. Atunce era epoca — menționează Mihail Kogălniceanu — „cînd roiuri de tineri plini de entuziasm, crezînd în viitorul patriei lor și a lor uniți toți, cu curajul juneței ce nu se îndoiește de nimica și pentru care stavilă nu este, se apucaseră de lucru" [1].

Se trece, în această epocă, la o intensă contagiune a romantismului francez și a ideilor progresiste occidentale, idei care găseau teren propice în Principate, așa încît realitățile obiective ale țării noastre pot selecta cu mai multă ușurință pe unii romantici francezi, pentru că corespundeau aspirațiilor proprii ale vremii. Așa se explică de ce scriitorii noștri culeg din bogatele teme romantice ale Apusului, numai pe acelea care răspundeau elanurilor lor umanitariste și preocupărilor sociale. Traducerile scriitorilor noștri din această epocă se armonizează cu tendințele lor de reînviere a sentimentului istoric, bogat în aspecte de luptă, prezent în epoca medievală, dominată de eroi excepționali, desfășurîndu-se într-o atmosferă de pitoresc și culoare locală, stăpîniți de pasiune și violență, de poezie și umanitarism, de dăruire totală pentru triumful binelui și fericirea oamenilor.

In acest cadru legendar și istoric, plin de generozitate și fantastic, se situează traducerea „Baladelor" lui V. Hugo, datorită lui C. Negruzzi. Ea se încadrează în mod firesc în „tendința de integrare în ritmul cultural occidental" [2] așa cum numește D. Popovici această epocă.

Desigur acțiunea lui C. Negruzzi care venea să se adauge aceleia a lui Asachi și Eliade nu era ușoară. Intr-o scrisoare adresată lui Eliade în 1836, remarcînd lipsa de îndemînare cu care unii contemporani făceau tra-

---

[1] M. Kogălniceanu, *Jurnalismul românesc în 1855* („România literară", nr. 4, 5, 6 din ianuarie și nr. 6 din februarie 1855).

[2] D. Popovici, *Literatura română modernă. Tendința de integrare în ritmul cultural occidental* (Curs litografiat, Cluj, 1939—1940).

ducerile, C. Negruzzi nu se sfieşte să vorbească despre „acele traduceri în care unii — din lene sau din neştiinţă — cu dicţionarul în mînă, aduc mecaniceşte zicerile cîte una, una, dintr-un dialect într-altul, fără a se îngriji de stil şi de idiotism, şi fac un mic-mac înţeles numai pentru ei. Dar — pentru numele lui Apollo — alta este a scri papagaliceşte, călăuzit de un dicţionar şi alta a arăta în limba sa, cineva, chiar ideea şi simţul autorului străin" [3].

In altă parte, sub titlul *Mărturisenie* [4], C. Negruzzi precizează: „Pe cînd mimam cîte un versurel şi în deşertăciunea juneţii mă credeam poet, pe cînd mă încînta tot ce era frumos, visînd o literatură naţională, pe cînd nu cunoşteam încă bine pe români şi nu mă desnădăjduiam de viitorul lor, am fost tradus *Baladele* lui Victor Hugo, voind a da — pe cît cu putinţă — o idee românilor de originalitatea poetului francez".

Dacă prima încercare în acest gen a lui C. Negruzzi este prelucrarea melodramei *Trente ans ou la vie d'un joueur* a lui Victor Ducange şi M. Dinaux, lucrare în gustul timpului, de o preferinţă statornică dă dovadă scriitorul român pentru şeful şcolii romantice, Victor Hugo, din care prelucrează *Le géant* („Uriaşul Daciei") [5] şi traduce *Le derviche* („Dervişul") [6], apoi dramele *Marie Tudor* şi *Angelo* (1837) pentru ca apoi, începînd din 12 februarie 1839 şi pînă la 17 septembrie 1839 să publice 14 balade ale lui V. Hugo în foiletonul *Albinei Româneşti*, iar a 15-a, tot în *Albina românească*, după doi ani, în 1841, p. 103. Tot din „Mărturisenia" mai sus amintită, aflăm că „Baladele lui Victor Hugo tipărite şi moarte au fost înviate într-o broşură numai prin stăruinţa lui V. Alecsandri".

Toate cele 15 balade traduse vor apărea apoi într-un volum de 122 pagini, sub titlul *Ballade de Victor Hugo dedicate poeţilor români* de C. Negruzzi, la Cantora Foaiei săteşti, în 1845, avînd ca motto următoarele texte franceze:

„J'aime surtout les vers, cette langue immortelle
C'est peut-être un blasphème et je le dis tout bas ;
Mais je l'aime à la rage. Elle a cela pour elle,
Que les rots d'aucun temps n'en ont pu faire cas,
Qu'elle nous vient de Dieu, qu'elle est limpide et belle,
Que le monde l'entend et ne la parle pas".

A. de Musset *(Namouna,* ch. II)

„Ce qu'il faut pour traduire une poète, c'est du dévoument plutot que du talent. Traduire, c'est se dépouiller de sa vie pour vivre de la vie d'un autre. Et quand on est devenu cet autre, il faut, de peur de se laisser préocuper par ses habitudes d'écrivain, ne donner au travail de la forme, que cette attention matérielle du sculpteur qui modèle sur le virage d'un mort illustre, le plâtre qui doit reproduire ses traits".

A. de Latour

citate care exprimau lămurit poziţia poetului faţă de cititori, cît şi părerea lui despre munca anevoioasă a traducerii.

---

[3] „Gazeta teatrului", 1836, p. 92.
[4] „Foaia pentru minte, inimă şi literatură", 1845, p. 238.
[5] Publicată în „Gazeta Teatrului Naţional" nr. 10 din 1836, p. 78.
[6] Publicată în „Curier de ambe sexe", 1837, period. I.

Publicarea *Baladelor* în „Albina românească" este precedată de o explicaţie, din care desprindem : „D. deputat K. Negruzzi, traducînd în versuri baladele lui Victor Hugo, au binevoit a ni le împărtăşi. Noi credem că vom face plăcere cititorilor noştri, tipărindu-le în acest foileton. Cu tot numărul vom da cîte una. De toate sînt cincisprezece".

Preocupat de a reda „ideea şi simţul" autorului tradus — după propria-i mărturisire — C. Negruzzi efectuează traducerile sale „într-un stil mai potrivit cu civilizaţia veacului nostru — voi zice în felul românismului, fără a fi împănate de ziceri eterogene" un stil „înţeles şi corect ca să poată exprima toată ideea autorului." [7]

Elementul dominant în aceste balade este viziunea istorică şi atmosfera fantastică în care se desfăşoară acţiunea lor. Compuse în genul baladelor germane ale lui Bürger, Wieland, Uhland, Goethe, baladele lui V. Hugo urmăreau să reînvie „tablouri, visuri, scene, povestiri, legende superstiţioase, tradiţii populare." [8] Scrise într-o epocă în care satanismul introdus de Walter Scott domina literatura de inspiraţie medievală, *Baladele* lui V. Hugo introduc în poezia franceză lumea silfilor, zînelor şi gnomilor, demonilor şi spectrelor, a uriaşilor, elemente cu vădite rădăcini în tradiţiile populare, îmbogăţite şi hiperbolizate prin imaginaţia înflăcărată a poetului romantic.

Fără puterea vizionară a lui V. Hugo, fără stăpînirea artistică a poetului francez şi mai ales fără bogăţia limbii originalului, C. Negruzzi încearcă totuşi transpunerea în limba română a acestor balade, dînd dovadă de destulă îndemînare, străduindu-se cît mai mult cu putinţă să urmărească originalul, deşi nu totdeauna realizează această performanţă.

Balada I-a, de pildă, *O zînă, („Une Fée")* [9] apare în „Albina românească" nr. 13 din 12 februarie 1839, p. 49, purtînd motto : „... Regina Mab m-a vizitat ; Ea face în somn să privigheze sufletul nemuritor" (Emile Deschamps : *Romeo şi Iulia),* traducere a motto-ului francez : „ ... La reine May m'a visité. C'est elle qui fait dans le sommeil veiller l'âme immortelle" (Emile Deschamps, *Romeo et Juliette).* Traducerea este mai mult o transpunere în care ideea, în general, este respectată, modalităţile artistice de exprimare fiind cu totul altele decît acelea ale originalului. Dacă traducătorul respectă numărul strofelor şi al versurilor, măsura este însă modificată. Schemei modelului francez : 9—8 silabe a(f), b(m), a(f), a(f), b(m), îi corespunde în versiunea românească schema : a(f), b(m), a(f), a(f), b(m) de 10—9 silabe. Ideea, deşi în genere este respectată, traducerea prezintă totuşi alterări de sens şi uneori chiar inadvertenţe. De exemplu strofa :

C'est elle dont le luth d'ivoire
Me redit sur un mâle accord,
Vos contes, qu'on n'oserait croire,
Bons paladins, si votre histoire
N'était plus merveilleuse encor.

---

[7] *Maria Tudor,* Dedicaţie Domnului Aga A. Sturza, Bucureşti, Tip. Eliade, 1837.

[8] V. Hugo, *Odes et ballades,* prefaţa, Paris, Ladvocat, 1826.

[9] Poezia *O zînă* este reprodusă şi în „Curierul românesc" nr. 36 din 3 martie 1839, p. 146.

Apare în transpunerea românească astfel :

Ea atunci lira îi acordează
Şi îmi rezice c-un glas uşor
Povestiri multe ce-nminunează
Bravilor care nu mai visează
Ce zac în ticnă în groapa lor

ceea ce nu corespunde întocmai ideii. Epitetul *mâle*, calificativul substantivului *accord*, este tradus inexact, prin *„glas uşor"*. De asemenea expresiile : „ca să *puie* pe turnul înalt", „iarna la focu-i ades se *pune*", sau „*ne punem* iarna pe lîngă horn", sau verbe ca : *ordonează, sprijineşte,* distonează în vocabularul poetic al traducerii.

Balada a II-a, *Silful* (Le Sylphe) [10] apare în „Albina românească" nr. 15 din 19 februarie 1839, p. 57, cu următorul motto : „Vîntul, frigul şi furtuna (Pre copii împresura) — Deschideţi, zicea, sînt gol" (La Fontaine : *Imitaţie după Anacreon),* traducere a motto-ului din originalul francez : „Le vent, le froid et l'orage /Contre l'enfant faisaient rage./ — Ouvrez, dit-il je suis nu !" (La Fontaine : *Imitation d' Anacréon).* Şi în această baladă, ca şi în prima, numărul strofelor şi versurilor este respectat, dar măsura lor variază. Originalul foloseşte alexandrinul, alternînd rimele astfel : a(f), a(f), b(m), a(f), b(m), numărul silabelor fiind de 12—11 (12, 12, 11, 12, 11,). C. Negruzzi foloseşte în traducerea sa versuri de 16—15 silabe, respectînd însă aceeaşi alternanţă a versurilor feminine şi masculine (16, 16, 15, 16, 15). Mult mai reuşită decît prima ca realizare artistică, balada conţine versuri poetice care transpun fericit conţinutul originalului. Versuri ca :

„Je suis l'enfant de l'air, un silphe, moins qu'un rêve

sau :

„Mes frêres ont suivi la lumière éclipsée
Ou les larmes du soir dont l'herbe est arrosée

sau :

„La lune au pâle front les regarde, immobile
.....
Le follet fantastique erre sur les roseaux ;
Au frais ondin s'unit l'ardente salamandre,
Et de bleuâtres feux se croisent sur le eaux.

îşi găsesc fericit corespondenţa în transpunerea poetică a scriitorului român astfel :

„Sînt o lină adiere, un atom al atmosferii

sau :

---

[10] Poezia *Silful* a fost reprodusă şi în „Curierul românesc" nr. 36 din 3 martie 1839, şi tradusă şi de C. Stamati cu titlul *Zburătorul la zăbre* publicată în „Muza românească", p. 301—304.

Cum s-a tras raza luminii, fraţii mei s-au dus îndată
Urmînd lacrimile serii de pe iarba -nrourată

sau :

Luna galbenă prin nouri îi priveşte neclintită
.....
Zburătorul nebunatic îl aud sunînd prin stuh,
Cu Undinul se uneşte Salamandra arzătoare
Şi văpăi albastre umblă pe pămînt şi prin văzduh.

Nu lipsesc însă nici aici versuri îndepărtîndu-se simţitor de textul original. De ex. : transpunerea „leur calice de miel" în „răcoroasele lor flori", sau „châtelaine" în „frumuşico", „mademoiselle" în „tinerico", „mes yeux avides" în „vederile-mi fricoase" etc. Comparată însă această traducere cu aceea a lui C. Stamati „Zburătorul la zebrè [11], ea apare net superioară, deşi şi aceasta respectă numărul strofelor, nu însă şi al versurilor. Iată, la întîmplare, o strofă din traducerea lui C. Stamati :

„Decît la prunci visul sînt mai uşor încă,
Sînt fiu primăverii şi sînt iarna oaspe,
Cînd fetile sara fac clacă de furcă,
Căci atunci mă aflu pe-acolo pe-aproape"

şi aceeaşi strofă din C. Negruzzi :

„Sînt o lină adiere, un atom al atmosferii,
Dulce vis al dimineţii, fiu iubit al primăverii,
In al iernii nopţi geroase oaspet gingaşului foc.
Eu sînt duhul ce lumina îl culege-n miezul verii
De pe rouă, şi în aer este-al meu plăcut loc.

amîndouă reproducînd următoarele versuri hugoliene :

„Je suis l'enfant de l'air, un sylphe, moins qu'un rêve,
Fils du printemps qui naît, du matin qui se léve,
L'hote du clair foyer durant les nuit : d'hiver,
L'espirit que la lumière a la rosée enlève,
Diaphane habitant de l'invisibile éther".

Prozaismul traducerii lui C. Stamati se şterge în faţa atmosferii create de versurile lui C. Negruzzi care, deşi nu respectă întocmai originalul, ştie totuşi să creeze climatul poetic al versurilor tălmăcite.

Balada a III-a, *Bunica (La grand'mère)* apare în „Albina românească" nr. 16 din 23 februarie 1839, p. 61, purtînd următorul motto : „To die, to sleep" (Shakespeare). Această baladă nu respectă nici numărul strofelor originalului, nici numărul versurilor fiecărei strofe, In locul celor 9 strofe ale originalului, a cîte 5 versuri fiecare, ultima strofă conţinînd 6 versuri, C. Negruzzi foloseşte 12 strofe, reducînd însă numărul versurilor

[11] Publicată în „Musa românească" p. 301—304.

din fiecare strofă la 4, cu excepția ultimei strofe de 6 versuri. In timp ce schema originalului francez este următoarea : a (f), b (m), a (f), a (f), b (m), alternînd versuri de 13—12 silabe, aceea a versiunii românești se prezintă astfel : a (f), b (m), a (f), b (m), folosind versuri de 14—13 silabe ; deci și conținutul strofelor de modificat, reducerea versurilor din fiecare strofă justificînd în oarecare măsură amplificarea strofelor. In general însă atmosfera se menține. Deși strofa are un vers mai puțin, totuși corespondența psihologică este realizată. Atmosfera de tensiune și mister, de duioșie și deznădejde a originalului este prezentă și în versiunea românească, deși versul se diluează uneori prin introducerea unor elemente inexistente în conținutul originalului. De exemplu strofa a doua din textul francez :

Pourquoi courber ton front plus bas que de coutume ?
Quel mal avons-nous fait pour ne plus vous chérir ?
Vois, la lampe pâlit, l'âtre scintille et fume ;
Si tu ne parles pas, le feu qui se consume,
Et la lampe, et nous deux, nous allons tous mourir !

devine strofa a doua și a treia în versiunea românească :

De ce bătrîna frunte stă astfel înclinată ?
Ce ți-am greșit noi oare de nu ne mai vorbești ?
Noi n-am făcut nimica ; îți eram dragi odată ;
Oare acum, bunică, tu nu ne mai iubești ?

Ești veștedă și rece ca statuea de peatră,
N-asculți al nostru vaet, n-auzi al nostru plîns ;
Privește, iată focul se mîntuie în vatră,
Candela se sfîrșește, puțin de nu s-a stins.

Intreaga versiune a baladei se desfășoară folosind un procedeu asemănător. Poezia însă este salvată prin versul fluid al traducătorului care pare să fi găsit aici corespondențe poetice mai fericite decît în alte balade.

Balada a IV-a, *La Tribly, zburătorul d'Argaîl* (A Tribly, le lutin d'Argaîl) a fost publicată în „Albina românească" nr. 17 din 26 februarie 1839, p. 65, cu următorul motto : „Vouă umbre ușoare / Care trecătoare / Prin lume zburați / Și cu o murmură /, Umbroasă verdură / Dulce clătinați / Dau aste viorele, / Mîndre floricele, / Roze fără spini /, Roze roșioare / Pline de răcoare / Garoafe și crin" *(Cîntec vechi)*, transpunere a motto-ului francez următor : „A vous, ombre légére /, Oui, d'aile passagére /, Par le monde volez /, Et d'un sifflant murmure / L'ombrageuse verdure /, Doucement ebranlez ; / J'offre ces violettes /, Ces lys et ces fleurette, /, Et cse roses ici, / Ces vermeillettes roses / Tous fraîchement écloses / Et ces veillets aussi" *(Vieille chanson)*. Ca și originalul, versiunea românească prezintă 13 strofe a cîte 8 versuri fiecare. Alternanța versurilor originalului este de 8—7 silabe, în timp ce acea a versiunii românești de 8—6 silabe cu o singură pereche de rime, restul versurilor fiind fără rimă. Dispozitivul versurilor din original e următorul : a (f), b (m), a (f), b (m), a (f), a (f), a (f), b (m), în timp ce acela al versiunii românești apare astfel : a (f. rimă), b (m), c (f. rimă), b (m), d (f. rimă), e (f. rimă), f (f. rimă), e (m). Balada în

versiunea românească depărtîndu-se de original, pare mai mult o prelucrare după o temă dată decît o traducere a textului ce-şi propune să-l redea în limba română. Depărtarea de textul original e simţitoare. Din cînd în cînd doar, versiunea românească are puncte comune cu originalul, totul plutind într-un vag din care cu greu poţi descifra firele călăuzitoare ale modelului. Traducătorul ancorează mai aproape de rada portului în care ar trebui să ajungă, ca în versurile :

Trist şi înalt în cugete
Poetul a iubit
Adîncul unde vulturul
S-ascunde îngrozit.
Mirosul dulce-al florilor
Cometele ce pier
Răsunătoare clopote
Care se plîng în cer.

corespunzătoare versiunii franceze :

A la fois triste et sublime
Grave en son vol gracieux,
Le poéte aime l'abime.
Ou fuit l'aigle audacieux,
Le parfum des fleurs mourantes,
L'or des cométes errantes,
Et les cloches murmurantes
Qui se plaignent dans les cieux !

Deşi şi aici se escamotează versuri *(grave à son vol gracieux)* se traduc verbele la timpuri necorespunzătoare *(aime* = a iubit) sau se dau alte sensuri cuvintelor din textul original, epitetele căpătînd sensuri de adverbe (ou fuit l'aigle *audacieux* = unde vulturul se ascunde *îngrozit)* etc. Tema baladei pare a fi fost inspirată lui V. Hugo de nuvela lui Charles Nodier, *Tribly ou le Lutin d'Argaîl* (1822), la care face, de altfel, aluzie poetul şi în desfăşurarea acţiunii, subiect împrumutat de autor din vechile legende scoţiene în care Tribly apare ca un spiriduş, „un petit demon plus malicieux que méchant et plus espiègle que malicieux, quelquefois bizarre et mutin, souvent doux et serviable, qui a toutes les bonnes qualites et tous les défauts d'un enfant mal élevé".

Balada a V-a, *Uriaşul (Le géant)*[12] a apărut în „Albina românească", nr. 19 din 5 martie 1839, p. 73, purtînd următorul motto : „Înseşi norii cerului se tem să nu viu / Ca să-mi caut vrăjmaşii în sînul lor" *(Motenabby)*, versiune a motto-ului din textul original : „Les nuées du ciel elles-mâmes craignent que je ne viene chercher mes ennemis dans leur sein" *(Motenabby)*. Originalul baladei este compus din 12 strofe a cîte 5 versuri fiecare, după schema următoare : a (f), b (m), a (f), a (f), b (m), alexandrini de 13 şi

[12] Balada a fost publicată mai întîi sub formă de localizare sub titlul *Uriaşu Daciei* în „Gazeta Teatrului Naţional", nr. 10, 1836, p. 78 ; ea mai apare şi în „Curierul românesc" nr. 44 din 18 martie 1839, p. 175.

respectiv 12 silabe fiecare vers, din care 6 strofe compuse astfel: a (f), b (m), a (f), a (f), b (m), ultimul vers avînd 8 silabe.

C. Negruzzi reduce numărul strofelor la 7, fiecare avînd 8 versuri, în loc de 6, fiecare vers în formă iambică de 14—13 silabe, cu excepţia ultimului care are 6 silabe. Schema versiunii e următoarea: a (f), b (m), a (f), b (m), c (f), d (m), c (f), d (m). Este poate modelul cel mai edificator al manierii în care C. Negruzzi înţelege transpunerea originalului în limba română. Nici un respect al formei, ba mai mult chiar al firului povestirii, umpluturi şi parafrazări pe de o parte, comprimări şi reduceri pe de alta, singura lui grijă fiind doar crearea atmosferei, care salvează traducerea. Strofa întîi este amplificată, a doua provine din contopirea conţinutului strofelor a doua şi a treia a originalului, strofa a treia a versiunii este combinarea parţială a strofelor patru şi cinci a textului francez, cea de a patra a strofelor cinci şi şapte ale modelului, a cincea reprezintă o sudură a strofelor opt şi nouă ale originalului, strofa a şasea provine din contopirea strofelor nouă şi zece ale baladei franceze, iar strofa a şaptea reproduce numai parţial conţinutul ultimei strofe a originalului, restul, ca şi strofa întîia din versiunea românească este o simplă amplificare, pregătind finalul. Merită însă menţionată fluenţa versificaţiei traducătorului, corectitudinea ritmului şi a rimei (verb-adjectiv posesiv, verb-pronume personal, substantiv-adjectiv verbal, substantiv-adjectiv calitativ etc.), folosirea cu artă a tropilor *(Capul meu ca un munte prin nori făcea cărare; Precum secerătorul în spicile aurite / Ca trăznetul de iute în duşmani năpustesc).* Cînd traducătorul cade pe tonul just al baladei, traducerea este lăudabilă. Versurile:

Je marche toujours nu. Ma valeur souveraine
Rit des soldats de fer dont vos camp sont peuples.
Je n'emporte au combat que mapique de frêne
Et ce casque léger qui traîneraient sans peine
Dix taureaux au joug accouplés.

îşi găsesc o fericită corespondenţă în:

Gol umblu totdeauna, pentru c-a mea virtute
Rîde de ostaşii voştri cu fer înveşmîntaţi;
Port numai două suliţi din doi frasini făcute,
Şi ăst coif ce-l trag lesne opt tauri înjugaţi...

Balada a VI-a, *Logodnica trîmbiţaşului* (La fiancée du timbalier)[13] a apărut în „Albina românească" nr. 21 din 12 martie 1839, p. 81, avînd următorul motto: „Dulce e moartea viind cînd iubeşti" (Desportes: *Sonet),* reproducînd motto-ul francez: „Douce est la mort qui vient en bien aimant" (Desportes: *Sonnet).* Balada conţine, în original, 20 de strofe de cîte 5 versuri fiecare, desfăşurîndu-se după schema următoare: a (f), b (m), a (f), a (f), b (m). În versiunea românească ea are 27 de strofe, cu cîte 4 versuri fiecare, urmînd schema: a (f), b (m), a (f), b (m), rimele fiind încrucişate. Amplificarea strofelor s-a făcut în dauna versurilor din fie-

[13] Balada a mai apărut şi în „Curierul românesc" nr 50 din 1 aprilie 1839, p. 199. A mai fost reprodusă cu variante în „Foaia pentru minte, inimă şi literatură" nr. 31 din 30 iulie 1845, p. 251.

care strofă, în care numărul rimelor feminine scade, micşorînd armonia stabilită în textul francez între starea afectivă a logodnicii şi expresia spontană a gîndurilor şi sentimentelor sale. Ritmul baladei se păstrează la acelaşi număr de 8—7 silabe, dar efectul artistic al originalului dispare. Şi în această baladă, ca şi în cea anterioară, asistăm la imixtiunea strofelor, trecerea unor idei dintr-o strofă într-alta şi eliminarea unor versuri în traducere. Aşadar, şi aici avem de a face mai mult cu o prelucrare decît cu o traducere.

Stările sufleteşti încercate de logodnică dispar, redate uneori printr-o simplă versificaţie banală. Versuri ca :

Il doit aujourd'hui de la guerre
Revenir avec monseigneur.
Ce n'est plus un amant vulgaire
Je léve un front baisseé naguere
Et mon orgueil est du bonheur !

în care dragostea şi orgoliul se topesc într-o stare sufletească de supremă beatitudine sînt redate în versiunea românească astfel :

Astăzi de la bătălie
Toţi ostaşii noştri vin,
El ca dînsul o să fie
Pe lîngă-al nostru stăpîn.

simplă versificaţie puerilă în care fiorul poetic dispare, versurile neîndeplinind decît simplul oficiu de comunicare a ideii. Tonalitatea poetică majoră — dar nu lipsită şi de nuanţe tonice minore — din textul originalului dispare în versiunea românească, în care domină elementul narativ, rareori colorat cu o tentă poetică. Faptul epic este relatat fără strălucire şi mai ales fără o muzicalitate poetică a versului, aşa cum ar fi fost de dorit.

Balada a VII-a, *Războiul (La mêlée)* [14] a apărut în „Albina românească" nr. 23 din 19 martie 1839, p. 89. Retipărită ea poartă titlul, mai potrivit textului original, *Vălmăşeala*. Motto-ul ce o precede e următorul : „Armiile se mişcă : izbirea lor e straşnică, luptătorii sînt straşnici, războiul e straşnic" (Gonzalo Berceo : *Bătălia de la Simancas),* transpunere a motto-ului francez : „Les armées s'embranlent, le choc est terrible, les combattants sont terribles, les blessures sont terribles, la mêlée est terrible" (Gonzalo Berceo : *La Bataille de Simancas). Vălmăşeala* este una din baladele care respectă îndeaproape tehnica modelului francez. Cele 12 strofe ale originalului, alternînd regulat în grupe de cîte 6 versuri, alexandrini şi 10 versuri octosilabice urmează schema următoare : a(f), a (f), b (m), c (f), c (f), b (m), respectiv de cîte 13—12 silabe şi schema : a (f), b (m), a (f), b (m), c (f), c (f), d (m), e (f), e (f), d (m). În versiunea românească sînt redate în felul următor : a (f), a (f), b(f), c (m), b (f), c (m) respectiv în versuri de cîte 14—13 silabe şi în schema : a (f), b (m), a (f), b (m), c (f), c (f), d (m), e (f), e (f), d (m) respectiv în versuri de cîte 8—7 silabe în ritm trohaic.

[14] Balada a mai apărut şi în „Curierul românesc" nr. 52 din 4 aprilie 1839, p. 207.

Deci de data aceasta, poetul român respectă aproape în totul originalul, doar cu simpla modificare a numărului silabelor. E demn de remarcat, de data aceasta, îndemînarea cu care traducătorul, apropiindu-se mai mult de textul original, a putut găsi expresia cea mai potrivită pentru a redatît mişcarea cît şi întreaga atmosferă de luptă a originalului. Nu lipsesc nici unele versuri la a căror lectură să simţi fiorul poetic al atmosferei de încordare a luptei, cu toate stîngăciile prozodice, inerente epocii de formare a limbii literare în care scrie C. Negruzzi. Transpuneri ca :

S-a dat semnalul bătăliei. Prin valuri colbuite
Ca trăznetul răsună a lor urme-ncîlcite
Precum sînt doi cai negri ce rod a lor zăbale
Precum doi straşnici tauri care se luptă-n munţi
Acest fel aste două grămezi de fer şi zale,
Işi sfarmă în izbire a lor de oţel frunţi

ale versurilor hugoliene :

Le signal est donné — Parmi les flots de poudre
Leurs pas courts et presses roluent comme la foudre.
Comme deux chevaux noirs qui dovérent le frein,
Comme deux grands taureaux luttant dans les vallés,
Les deux masses de fer, à grand bruit ébranlées,
Brisent d'un même choc leur double front d'airain.

merită să fie pozitiv menţionate. Atît intuirea justă a ideii cît şi transpunerea poetică a ei satisfac cerinţele artistice ale lectorului, care găseşte în ele elemente suficiente pentru a-i da satisfacţii nu numai de conţinut, dar şi poetice.

Balada a VIII-a, *Amîndoi arcaşii (Les deux archers)* [15], a apărut în „Albina românească" nr. 24 din 23 martie 1839, p. 98, cu următorul motto : „Dame, ascultaţi o jalnică poveste": *(Baif)*, traducere a motto-ului francez: „Dames, ayez un conte lamentable" (Baüf). Balada conţine 15 strofe, atît în textul original, cît şi în versiunea românească ; fiecare strofă din original e formată din 6 versuri, cinci alexandrini şi al şaselea octosilab. Schema acestui text este următoarea : a(f), a(f), b (m), c (f), c (f), b (m). Versiunea românească respectă întocmai aceeaşi grupare, primele cinci versuri fiind însă de 16—15 silabe, iar al şaselea de 7 silabe. Mult mai apropiat de tehnica baladei originale, traducătorul este în acelaşi timp şi mult mai credincios textului. Atmosfera satanică prezentă la balada franceză este respectată, tensiunea menţinîndu-se în tot timpul desfăşurării epice a acţiunii. Traducerea atinge uneori calităţi rar întîlnite în tălmăcirile sale.

Versurile originalului :

Deux francs archers passaient au fond de la vallée,
Là bas, ou vous voyez une tour isolée,
Qui, lorsqu'en Palestine allaient mourir nos rois,
Fait bâtie en trois nuits, au dire de nos pères,
Par un ermite saint qui remuait les pierres
Avec le signe de la croix.

[15] Balada a apărut şi în „Curierul românesc" nr. 59 din 15 aprilie 1839, p. 235.

îşi găsesc corespondent în versiunea românească astfel :

Doi arcaşi mergea-mpreună pe cea-ntinsă vale mare,
Colo jos unde se vede un turn negru-n dărîmare,
Ce pe cînd în Palestina împăraţii se duceau —
Cum spuneau părinţii noştri — fu zidit numa-n trei zile
De un sfînt sihastru care strămuta stînci şi movile,
Semnul crucii cînd făcea.

Şi în această baladă, ca şi în altele, găsim totuşi escamotări de versuri, adăugiri de cuvinte, necesare nu versului ci rimei sau ritmului, dovadă a lipsei unor posibilităţi artistice capabile să oglindească cît mai apropiat originalul.

Balada a IX-a, *Ascultă-mă, Magdalină (Ecoute-moi, Madeleine)*[16] a apărut în „Albina românească" nr. 25 din 30 martie 1839, p. 99, purtînd mottoul următor : „Nu înceta de-a mai iubi pînă eşti încă frumoasă" (Ronsard), traducere a motto-ului francez : „Pouce, aimez-moi cependant qu'êtes belle" (Ronsard). Modelul prozodic francez este respectat întrutotul în versiunea românească : 9 strofe, fiecare strofă cu cîte 6 versuri, urmînd dispozitivul schemei : a(f), a(f), b(m), c(f), c(f), b(m). Singura deosebire constă în numărul silabelor fiecărui vers: în originalul francez 7 silabe şi în versiunea românească 8 silabe, explicabilă de altfel prin faptul că în limba română în versurile cu rimă feminină intră în numărătoare şi ultima silabă care se pronunţă în întregime. Mult mai apropiată de text, versiunea românească păstrează şi atmosfera senină, plină de dragoste sinceră, ronsardiană, identificîndu-se întrutotul invitaţiei motto-ului care precede poezia. Nu mai avem de a face de data aceasta cu demoni, cu duhuri, cu spirite rele, ci cu mărturisirea sinceră a unui castelan îndrăgostit de o păstoriţă, versuri în genul pastoralelor, pline de farmec şi lirism. C. Negruzzi găseşte de data aceasta tonul potrivit pentru transpunerea originalului scris cu atîta poezie şi discreţie. De data aceasta versiunea se suprapune mai mult originalului. Rarele inconsecvenţe ale traducerii *(péché* = fapte bune) sau regionalisme rar întîlnite *(rădiu* = pădure mică şi tînără) nu reuşesc să întunece lumina poeziei care se revarsă peste versiunea românească a acestei balade.

Balada a X-a, *La un trecător (A un passant)*[17] a apărut în „Albina românească" nr. 26 din 2 aprilie 1839, p. 103, avînd motto : „Tu care umbli/ Cînd soarele apune/Căutînd noroc./ Să nu cazi la sama/Căci pămîntul sara/ Este -ntunecat./Marea-nşelătoare /Invăli cu neguri/Ţărmurile ei. /Şi nu se mai vede/Măcar o colibă/Sau un singur om./Hoţul se găteşte/Noaptea şi aşteaptă/Pîndind prada sa./Stahia pădurii/E prea mînioasă/Nu-ş dece pe noi./ Curînd o să vie/Ş-a să te-ntîlnească/Intru acest loc./Dracii droae-aleargă/ Să-nceapă pe lună/Groaznicul lor danţ. *(Cîntecul nebunului),* versiune românească a motto-ului francez : „Au soleil couchant,/Toi qui vos cherchant/Fortune,/Prend garde de choir :/La terre, le soir,/ Est brune,/L'Océan trompeur/Couve de vapeur/La dune./Vois: à l,horizon,/Aucune maison!/ Aucune!/ Maint voleur de suit): La chose est, la nuit: Commune/Les dames des bois/Nous gardent parfois/Rancune./ Elles vont errer :/Crains d'en rencon-

[16] Această baladă a mai apărut şi în „Curierul românesc nr. 60 din 16 aprilie 1839, p. 239. Apoi cu titlul schimbaţ : *Mărturisirea castelanului.*

[17] Balada a apărut şi în „Curierul românesc" nr. 62 din 19 aprilie 1839, p. 248.

trer/Quelqu'une/Les lutins de l'air /Vont danser au clair/De lune" *(La chanson du Fou)*. Atît originalul cît și versiunea românească au un număr de 26 de versuri, dispuse însă variat. In textul francez : prima strofă e de patru versuri, a doua, a treia și a patra de cîte 6 versuri, iar a cincea din nou de 4 versuri. Versiunea românească se prezintă astfel : strofă de 10 versuri, două strofe de 6 versuri și o ultimă strofă de 4 versuri. Schema textului original este următoarea : strofa întîia : a(f), b(m), a(f), b(m) ; strofa a doua : a(f), b(m), a(f), a(f), b(m) ; strofele trei și patru aceeași schemă ; strofa a cincea aceeași ca strofa întîia. Versiunea românească respectă aceeași schemă, combinînd însă strofa întîia cu a doua. Dacă în textul original numărul versurilor este de 12-11 silabe cu rime încrucișate în strofa întîia, împerecheate și îmbrățișate în strofele a doua, a treia și a patra și din nou cu rime încrucișate în strofa a cincea, în versiunea românească rimele sînt încrucișate, împerecheate și îmbrățișate în strofa întîia, împerecheate și îmbrățișate în strofele a doua și a treia și încrucișate în strofa a patra, iar versurile sînt de 16-15 silabe.

De data aceasta atmosfera senină, plină de poezie și discreție din balada precedentă este înlocuită cu una apăsătoare, o lume dominată de demoni, cu ziduri blestemate de satana, cu cîmpii unde demonii se strîng și joacă împreună etc., pe care traducătorul reușește să le facă să vieze în versiunea românească. Și aici, ca și în celelalte balade găsim totuși regionalisme, cuvinte care nu figurează în textul original, folosite numai din necesitatea rimei sau ritmului, transpuneri necorespunzătoare *(voyageur isolé* = călător nemernic, *résigne* = obosit, *vitraux illuminés* = lumini afurisite etc.). Versiunea se menține însă prin cursivitatea versului care rareori șchioapătă și prin atmosfera poetică realizată de traducător.

Balada a XI-a, *Vînătoarea burgravului (La chasse du burgrave)*[18] a apărut în „Albina românească" nr. 29 din 13 aprilie 1839, p. 114, purtînd următorul motto : „Un faun bătrîn rîdea în peștera pustie" (Segrais), transpunere a motto-ului francez : "Le vieux Faune en riait dans sa grotte sauvage" (Segrais). Deși îndemînarea versificației nu lipsea, în bună măsură, lui C. Negruzzi, totuși el nu era un virtuos în ale artei poetice pentru a fi îndrăznit să transpuie această baladă prin jocul prozodic al rimei — ecou pe care îl folosește V. Hugo, deși într-una din nuvelele sale „Au mai pățit-o și alții"[19] se încumetă și reușește să redea astfel de rime, dar într-o

---

[18] Balada a apărut și în „Curierul românesc" nr. 63 din 20 aprilie 1839, p. 250

[19] Cuprinsă de un trist necaz
Az
Priveam amurgu-ntunecat
cat
Să văd dintr-un nour des
Es
Mulțime de draci furioși
Roși,
Toți se pun împrejurul meu !
Eu
Ce-o să știm face de-acum ?
Cum
De-aici să pot al meu să scap
cap !
Efectul, desigur este burlesc

poezie de mai mică întindere. Suflul său poetic nu putea rezista unei ample tălmăciri în rimă-ecou, de aceea preferă versul liber. Textul francez este compus din 50 de strofe de cîte 4 versuri, joc prozodic pe tema rimei-ecou de 8-1 silabe, evoluînd după următoarea schemă : a(f), a(f), b(m), b(m).

In locul celor 50 de strofe, formate alternativ din octosilabe și monosilabe, ecou al rimei din versul precedent, C. Negruzzi folosește 172 de versuri de 5 și 4 silabe, nerimate, ci doar ritmate, amestec de forme trohaice, iambice și dactile. Desigur, efectul rimei-ecou a dispărut, fără ca traducătorul să-l poată înlocui cu altceva. Sprintenul vers francez spiritual, și poetic în același timp,este înlocuit cu niște versuri albe, scurte, ritmate neordonat, care nu reușesc nici pe departe să dea iluzia atmosferei textului original. Efectul estetic dispare, nemairămînînd decît interesul pentru narațiune.

Balada a XII-a, *Pasul de arme a regelui Ioan (Le pas d'armes du roi Jean)* a apărut în „Albina românească" nr. 32 din 23 aprilie 1839, p. 127, cu următorul motto, extras dintr-o cronică veche : „Mai bine de șase sute de ani s-au sfărmat, s-au luptat pe jos și călare la barieră, cu spade și cu suliți, unde pururea luptătorii n-au făcut nimic care să nu răspundă la înalta stimă ce avea cîștigată, ci făcură să strălucească îndoit aceste torneuri. In sfîrșit la cel de pe urmă, un gentilom anume Defonten, cumnat cu Saudin, mare prevot de fauri, fu rănit de moarte ; și la cel al doilea încă Sant-Aubin, alt Gentilom fu ucis de o izbire de lance *(Cronica veche)*. Textul original are acest motto : „Plus de six cents lances y,furent brisées, on se battit à pied et à cheval, à barrière, à coups d'épée et de pique, oú partout les tenants et les assaillants ne firent rien qui ne rêpondit à la haute estime qu'ils s'étaient déjà acquise ; ce qui fut éclater ces tournois doublement. Enfin, au dernier, un gentilhomme nommé de Fontaines, beau frêre de Chandiou, grand prévot des maréchaux, fut blessé à mort ; et au second encore, Saint-Aubin, autre gentilhomme fut tué d'un coup de lance" *(Ancienne chronique)*.

Originalul conține un număr de 32 strofe, de 8 versuri fiecare, construite după următoarea schemă : a(f), b(m), a(f), b(m), c(f), c(f), c(f), b(m) fiecare vers de 3 silabe. Versiunea românească are 68 de strofe, de 3 versuri fiecare dispuse astfel : a(f), a(f), b(m), primele două versuri de 4 silabe, al treilea de 7, în ritm trohaic. Dacă în balada precedentă traducătorul a evitat virtuozitatea prozodică a originalului, de data aceasta el se servește de o strofă oarecum asemănătoare cu aceea a baladei *La chasse du burgrave* pentru a reda ritmul vioi în care evoluează frenezia cavalerului medieval, dornic să-și valorifice calitățile războinice în luptă și în fața femeilor. Deși ritmul servește în bună măsură la crearea atmosferei, versiunea românească păcătuiește totuși prin o serie de omisiuni, prin contopiri de strofe, prin substituiri de personaje, așa încît nici de data aceasta ea nu îndeplinește condițiile unei bune traduceri. Aici mai mult ca oriunde, regionalismele abundă, arhaismele îngreuiază înțelesul, în schimb elementele populare și neologismele se echilibrează armonios în desfășurarea epică a baladei, cu excepția unor calcuri lingvistice ca de ex. *am eu frică* („j'ai peur") dintr-o strofă care de altfel nici nu figurează în original. Necesitatea rimei face ca C. Negruzzi să substituie chiar numele proprii ale personajelor, ca în versurile : „Dama-Alice/Așa zice/Reginei ce tristă sta/O, regină/N-ai pri-

cină/Să fii tristă Măria-Ta", cînd în realitate o altă doamnă se adresează reginei : „Dame Irêne/Parle ainsi/Quoi ! la reine/Triste ici !/. Lăudabilă însă apare strădania traducătorului de a folosi un ritm vioi care servește intenția originalului.

Balada a XIII-a, *Cazania călugăriței (La légende de la nonne)* apare în „Albina românească" nr. 53 din 6 iulie 1839, p. 217, purtînd următorul motto : „Acabo se vuestro bien/I vuestro males no acabon" *(Mustrări lui Riga Rodrigo)*, ca și în original. Textul francez conține 24 de strofe de cîte 8 versuri fiecare, ultimele 2 versuri repetîndu-se ca un leit motiv la fiecare strofă. Deci poezia are 192 de versuri dispuse după următoarea schemă : a(f), b(m), a(f), b(m), c(m), d(m), c(m), d(m), octosilabe. Versiunea românească are 26 silabe de cîte 8 versuri fiecare, ultimele două repetîndu-se la sfîrșitul fiecărei strofe, ca un leit motiv, tot ca în original. Deci versiunea românească conține 208 versuri dispuse după schema următoare : a(f), b(m), a(f), b(m), c(f), d(m), c(f), d(m), în versuri de 9—8 silabe cu rime încrucișate. Numărul mai mare al strofelor în traducere nu provine de data aceasta din micșorarea versului, ci din diluarea textului, prin introducerea unor versuri de prisos, care nu fac decît să frîneze cursivitatea și vioiciunea acțiunii. Merită însă menționată ingeniozitatea cu care traducătorul a știut să mențină impresia de groază a baladei, prin refrenul pitoresc, fără legătură directă, de altfel, cu restul subiectului, din versurile :

Enfants, voci les boeufs qui passent,
Cachez vos rouges tabliers !

prin fericita realizare a corespondentului lor în limba română :

Ascundeți roșile pieptare,
Copii, că boi au ieșit !

care sugerează și el, în mod obsedant, aceeași spaimă. De altfel, întreaga atmosferă sumbră a baladei din original este izbutit redată și în traducere, din care nu lipsesc : „focul drăcesc", „drăceasca îndemînare", „cerescul trăznet", „clopotnițî în dărmare", „fantome ferecate", „lanțuri, biciuiri, hrube, morminte etc.".

Balada a XIV-a, *Hora Sabatului (La Ronde du Sabat)* a apărut în „Albina românească" nr. 74 din 17 septembrie 1839, p. 303, cu următorul motto : „Hic horus ingens/... lolit orgia" (Avienus) transcris ca în original. Textul francez este compus dintr-o strofă introductivă de 42 versuri, care se desfășoară în alexandrini iambici de 12—11 silabe, evoluînd după următoarea schemă : a(f), a(f), b(m), b(m), c(f), c(f), d(m), d(m), e(f), e(f), g(m), g(m), ș.a.m.d., urmează apoi o strofă de 9 versuri scurte de 5 silabe, după schema : a(m), b(f), b(f), b(f), a(m), c(f), c(f,) c(f), a(m), apoi un distih alexandrin cu rimă feminină, după care se reia de 10 ori aceeași formulă, și se termină cu un catren, alexandrin, cu rime încrucișate, urmînd schema : a(f), b(m), a(f), b(m). Balada debutează cu o descriere a cadrului sumbru, terifiant în care se desfășoară hora sabatului, hora infernală, impresionînd prin acumularea de duhuri rele : stafii, vampiri, balauri, strigoi, fantome, gnomi etc., pregătind intervenția demonilor care se îndeamnă la această sarabandă diabolică, în versuri scurte, adevărate strigăte horipilante, care întreține într-un ritm viu mișcarea tumultuoasă a sarabandei.

Leit-motivul alexandrin care urmează imediat după dansul sabatului, împrumută un aer solemn şi macabru, în acelaşi timp, baladei. Zvîrcolirea aceasta diabolică se termină cu un catren în care calmul reapare după zbuciumul infernal al sabatului. Bogăţia verbală, varietatea ritmică şi virtuozitatea tehnică folosite de V. Hugo dau baladei o putere halucinantă, învăluită într-o muzică sonoră de ritmuri şi acompaniament de umbre şi lumini, elemente care depăşesc cu mult suflul poetic al traducătorului.

C. Negruzzi se străduie totuşi să redea în traducere atmosfera baladei, respectînd cît mai mult posibil forma ei. Cele 42 de versuri introductive sînt redate prin 40 de versuri de 16—15 silabe, după schema următoare : a(f), b(m), b(m), c(f), c(f), d(m), d(m), ş.a.m.d. Şi în versiunea românească urmează o strofă de 9 versuri, urmînd schema : a(m), b(f), b(f), b(f), a(m), c(f), c(f), c(f), a(m), apoi un distih de 16 silabe, după care, ca şi în textul original, se reia de 10 ori aceeaşi formulă, încheindu-se tot cu un catren ca în original. Deşi ambiţia lui C. Negruzzi este aceea de a da o traducere la înălţimea originalului totuşi transcripţia lui poetică este deficitară. Dacă formal traducătorul a urmat, de data aceasta, întocmai modelul, mijloacele sale verbale nu-l ajută să redea bogăţia lexicală a poetului francez, varietatea rimelor şi puterea sugestivă a versurilor. Deşi traducerea înregistrează aproape totul din original, îi lipseşte totuşi fiorul poetic, viziunea savantă şi beţia verbală a originalului. Nu este însă numai vina traducătorului, ci şi aceea a sărăciei lexicale a limbii româneşti din vremea aceea care îşi căuta abia drumul către o limbă literară. Iată, bunăoară, tabloul hugolian al dansului macabru :

Avec des cris, des chants, des soupirs, des abois,
Voilà que le partout, des eaux, des monts, des bois,
Les larves, les dragons, les vampires, les gnomes,
Des monstres dont l'enfer rêve seul les fantômes
La sorcière échappée aux sépulcres déserts,
Volant sur le bouleau qui siffle dans les airs,
Les nécromants parés de tiares mystiques,
Ou brillent flamboyants les mots cabalistiques,
Et les graves démons, et les lutins rusés
Tous, par les toits rompus, par les portails brisés.
Par les vitraux détruits que mille éclairs sillonent,
Entrent dans le vieux clôire ou leurs flots tourbillonnent
Debout ou milieu d'eux leur prince Lucifer
Cache au front de taureau sous la mitre de fer...

Şi acum transpunerea lui în versiunea românească a lui C. Negruzzi :

Printre razele albastre ale fumegînde pare,
Cu chiote, cu suspine, cu urlete, cu lătrare,
Iată că de prin tot locul, de prin ape, munţi, păduri,
Se adună-acum aicea căscînd spurcatele guri
Vampiri, stafii şi balauri, strigoi, larve, negri gnomuri,
Monştri care numai Iadul a visat a lor fantomuri.
Vrăjitoarea-abia scăpată din mormintele pustii
Se urcă în stejarul care s-a uscat de vijelii.
Necromani cu lungi tiare port în cap cu mare fală

Unde-s scrise cu văpaie drăceşti semne de cabală.
Şi posomorîţii demoni iuţii aprigi-zburători.
Vin curgînd de pretutindeni precum grindina din nori.
Toţi pe uşile stricate pe coperişile sparte,
Răsuflînd un duh de moarte ce se-ntinde-n orice parte,
Intră-n vechea mînăstire cu al lor domn Lucifer
Ce pe capul său de taur, poartă-o mitră grea de fier.

Deşi strădania traducătorului este incontestabilă, el nu reuşeşte totuşi să acopere originalul, orgia verbală, am putea spune, a poetului franceze şi să creeze aceeaşi impresie covîrşitoare ca aceea a tabloului hugolian. Limitele sale de viziune şi expresie poetică nu-i anulează însă meritele de iniţiator şi realizator, în bună măsură, a unui contact susţinut cu marile opere de circulaţie universală.

Balada a XV-a *Zîna şi Peri* (La fée et la péri) a apărut în „Albina românească" abia în 1841, p. 103, purtînd următorul motto: „Nenorocita lor umbră prin frunze tremurînd / O vei vedea pe vînturi sau pe vr-un nor săltînd / ‚Sau uşoare ca visul urcîndu-se din mare / Şi schînteind în aer c-o blîndă suspinare: / Iar glasul lor cel dulce, plăpînd, melodios, / Ţi-a mîngîia auzul c-un sunet tînguios". (André Chénier), corespondent al motto-ului francez: „Leur ombre vagabonde à travers le feuillage / Frémira; sur les vents ou sur quelque nuage, / Tu les verra descendre; ou du sein de la mer / S'élevant comme un songe, ét inceler dans l'air; / Et leur voix, toujours tendre et doucement plaintive! / Caresser en fuyant ton oreille attentive". (André Chénier).

Originalul conţine 31 de strofe dintre care prima de 13 versuri, alexandrini, după următoarea schemă: a(m), b(f), a(m), b(f), a(m), b(f), a(m), c(f), c(f), d(m), e(f), e(f), d(m). Strofele 2—6 cuprind fiecare cîte 5 versuri, octosilabice, evoluînd după schema: a(f), b(m), a(f), a(f), b(m). Strofele 7—9 sînt de cîte 10 versuri octosilabice, cu următoarea schemă: a(f), b(m), a(f), b(m), b(m), b(m), b(m), a(f), a(f), b(m). Strofele 10—19 sînt formate din cîte 6 versuri alexandrini, al cincilea de 6 silabe, urmînd schema: a(f), a(f), b(m), a(f), a(f), b(m). Strofele 20—30 au fiecare cîte 6 versuri, alexandrini, ultimele două mai scurte, după schema: a(f), a(f), b(m), a(f), a(f), b(m). In sfîrşit ultima strofă conţine 5 versuri, tot alexandrini, ultimul mai scurt, avînd schema următoare: a(f), b(m), a(f), a(f), b(m). Versiunea românească respectă, în general, forma originalului (numărul strofelor, gruparea lor), dar şi aici se amplifică numărul versurilor în strofe (strofa întîia are 18 versuri, strofele 2—6 cîte 6 versuri). Versul este fluent. Progresele se resimt atît în redarea ansamblului cît şi în redarea unor tablouri ale civilizaţiei, după modelul hugolian. Mai ales peisajul oriental îşi păstrează valoarea strălucitoare a ţinuturilor scăldate în soare şi apele mării:

Locul meu e Orientul, sferă mult strălucitoare,
Unde ca un domn al lumii stăpînul măreţul soare,
Discul său pe-un cer albastru îl preumblă împrejur.

Acest fel despicînd valul o navă de-aur plutește
Purtînd pe Emirul care drumul său călătorește
Pe o mare de azur.

*

* *

Intr-o vreme în care scriitorii noştri luptau cu mari greutăţi în munca de îmbogăţire şi cultivare a limbii, cînd, aşa cum remarcă Gr. Alexandrescu :

Astfel era în ţară la noi : noi trebuie să formăm,
Să dăm un aer, un ton limbii în care lucrăm,
Pe nebătute cărări loc de trecut să găsim,
Şi nelucrate cîmpii de ghimpi să curăţim.

(Epistolă către Voltaire)

şi munca lui C. Negruzzi nu a fost mai puţin grea. A transpune capodopere ale literaturii universale cu o amplă varietate lexicală, cu virtuozităţi tehnice, mai ales în poezie, într-o limbă care abia îşi căuta căile de exprimare estetică, nu era un lucru uşor. Iată de ce traducerea *Baladelor* lui V. Hugo făcută de C. Negruzzi prezintă un merit deosebit, prin înfrîngerea, în mare măsură, a dificultăţilor care le ridica virtuozitatea artistică a originalului, bogăţia lexicului şi varietatea expresiei, mai ales că ele trebuiau transpuse într-o limbă literară, care abia începea să se formeze.

Există în aceste traduceri inversiuni greoaie *(cu-a lor faţă trufaşă, că nu mică am eu frică, cu-ale lor negre aripi luminează* etc.), arhaisme *(pas* = acţiune, *sînt* = sfînt, *a să mă ţie* = mă va ţine, *a să fie* : va fi, *a să vie* = va veni, *s-a alege* = se va alege, *au venit* = a venit, *ţiind* = ţinînd etc.), diftongări *(chieme, părechie, vechie* etc.), regionalisme *(horn, se mîntuie, hîd, primblare, nouri,* (nori), *mulţămire, calamare, rumpînd, făt, sermană, mîngîie, spăriet, pintre, răpezi, darmă, în darn, feşteleşte, rădiuri, hojma, vreu* etc.), neologisme *(moment, revoltă, revoltaţii, fantomuri, gnomuri, vampiri, necromani, demoni, vasali, fanfară, repaos, sabat, ermit, soldat=ostaş, silf, naiade, silvani, patrie, demoazele* etc. expresii populare *(Vreme lungă/Pîn' s-ajungă, bată-l vina* etc.). Frecvent la C. Negruzzi găsim dezacordul predicatului cu subiectul (*au fost* = a fost, *au venit* = a venit, doi arcaşi *mergea* etc.), traducerea perfectului compus cu imperfectul (Domnul Duce de Bretania *aduna* [a convoqué] mai mulţi voinici) sau a prezentului cu perfectul compus (le poéte *aime* = poetul a iubit) etc.

Convins de oportunitatea transpunerii capodoperelor literaturii universale în limba română, de necesitatea îmbogăţirii limbii prin introducerea neologismelor şi adaptarea lor vorbirii curente, C. Negruzzi s-a străduit cît a putut să facă o traducere înţeleasă şi corectă care să nu falsifice ideea autorului „şi zicerile ce se vor socoti străine, ce le-a întrebuinţat în traducerea sa, sînt acelea de care limba românească pîn-acuma era lipsită, care s-au primit de clasice de o societate de bărbaţi literaţi ce

au lucrat şi neîncetat se ostenesc pentru cultura limbei" [20]. Faptul că C. Negruzzi traduce din V. Hugo e o dovadă a afinităţii lui cu marele romantic francez, greşala lui însă constă în aceea de a fi supraestimat mijloacele lingvistice la îndemîna limbii noastre, la epoca respectivă. El este conştient că contactul cu capodoperele literaturii universale nu poate decît să servească dezvoltarea limbii şi literaturii noastre, de aceea întreprinde această muncă de traducător. Neputînd însă face faţă virtuozităţii tehnice şi bogăţiei lexicale a modelului, operează reduceri, atenuează lirismul debordand al lui V. Hugo, păstrînd însă tonul general al versificaţiei, străduindu-se să dea în ansamblul ei o traducere care, prin mlădierea limbii româneşti, să corespundă originalului.

Deşi — cum foarte just se remarcă — „C. Negruzzi n-a fost un tehnician al versului şi a greşit cînd a asimilat versul francez silabic, întemeiat pe numărul silabelor, cu cel românesc, silabotonic, sprijinit deopotrivă pe măsură şi pe ritm, deci pe accent" şi „n-a văzut nici legătura realizată de V. Hugo între ritmul versurilor şi conţinutul lor" [21], deşi nu versifică corect şi reduce adesea elanul liric al lui V. Hugo, deşi lipseşte de fiorul poeziei originalului versurilor sale şi nu are suflul liric al poetului francez, deşi nu stăpîneşte virtuozitatea tehnică a modelului, mulţumindu-se doar cu traduceri generale ale textului şi nu respectă întrutotul conţinutul motto-urilor din A. de Musset şi A. de Latour, totuşi — comparat cu contemporanii lui — meritul lui C. Negruzzi este imens pentru efortul de a fi încercat să mlădieze limba românească, la epoca respectivă, punînd-o de acord cu armonia şi bogăţia lexicală a unora dintre capodoperele literaturii universale. Şi prin aceasta, traducerea *Baladelor* lui V. Hugo constituie un pas înainte demn de luat în seamă în munca de desăvîrşire şi îmbogăţire a limbii şi versificaţiei româneşti.

---

[20] Prefaţă la traducerea piesei *Maria Tudor (1837).*

[21] N. I. Popa, *Costache Negruzzi traducător* („Studii şi cercetări ştiinţifice", filologie, an VIII, fasc. 2, Iaşi, 1957, ed. Academiei R.P.R.)

NEGRUZZI, TRADUCĂTOR AL LUI PUȘKIN

CONST. SAVA

Este îndeobște cunoscut faptul că în 1821, odată cu sosirea eteriștilor în Moldova, „spătarul Dinu Negruzzi, luînd cu dînsul pe fiul său ce acum era de 13 ani, pribegește... și se așează la moșia sa Sărăuții din ținutul Hotin" [1]. Acestei perioade îi aparțin primele încercări literare ale lui Costache Negruzzi, constînd în traducerea unor lucrări străine din limba franceză și greacă care îl impresionaseră mai mult.

La Chișinău, după cum își amintește scriitorul, „două persoane numai îmi făcură o întipărire neștearsă : un om tînăr de o statură mijlocie, purtînd un fes pe cap, și o junǎ naltă fată, învălită într-un șal negru, pe care le întîlneam în toate zilele la grădină. Aflai că junele cu fesul era poetul A. Pușkin, acest Byron al Rusiei ce avu un sfîrșit atît de tragic, iar tînăra cu șalul, pe care toți o numeau Greaca cea frumoasă, o curtezană emigrată de la Iași, numită Calipso" [2]. Viitorul scriitor și marele poet rus începură să se întîlnească mai des iar mai tîrziu între ei se va închega, după mărturisirea scriitorului, o prietenie trainică : „Pușkin mă iubea, și găsea plăcere a-mi îndrepta greșelile ce făceam vorbind cu el franțuzește. Cîteodată ședea și ne asculta ore întregi, pre mine și pre Calipso vorbind grecește, apoi începea a-mi recita niscai versuri de-ale lui, pe care mi le traducea" [3].

Pornind de la aceste afirmații ale scriitorului unii istorici literari, de pildă V. Ghiacioiu, bazîndu-se pe lipsa unui act oficial, au încercat să stabilească anul nașterii lui Negruzzi undeva între 1800—1807, argumentînd că nu se putea închega o prietenie între Pușkin, care la această dată avea 22—23 ani, și a cărui faimă începuse să se răspîndească, și un băiețandru de 13—14 ani [4]. Din cuvintele lui Negruzzi nu reiese însă că era vorba de o prietenie între doi oameni egali ; am putea deduce că Pușkin mai curînd se amuza ascultînd copilul erudit, văzînd totodată în el un viitor

---

[1] Iacob C. Negruzzi, *Inceputurile literare ale lui Constantin Negruzzi*, în Analele Academiei Române, seria II. Tom. XXXII, Buc., 1909, p. 1.

[2] C. Negruzzi, *Păcatele tinereților*, Edit. pt. lit., 1963, p. 172.

[3] C. Negruzzi, *op. cit.*, p. 172.

[4] Vezi, spre exemplu, Costache Negruzzi, *Păcatele tinereților* Ed. a II-a comentată de V. Ghiacioiu, Ed. Scrisul românesc, 1942, p. 21.

om de litere, un viitor artist. De aici şi tratarea cu seriozitate a copilului de 14 ani, care dă impresia unei prietenii în adevăratul sens al cuvîntului.

V. Ghiacioiu îşi pune întrebarea dacă recunoscînd „precocitatea sa literară (a lui Ngruzzi — n.n.) totuşi putem admite şi pe cea sentimentală ? Amintirile despre Calipso nu pot fi ale unui copil de 14 ani" [5]. Scrisoarea a VII-a a lui Negruzzi este datată din 1839, deci scrisă cu 17 ani mai tîrziu, cînd amintirile scriitorului erau destul de estompate. Şi, la urma urmei, de ce n-am admite că scriitorul revedea scenele copilăriei nu cu ochii unui băieţandru, ci cu aceia ai unui bărbat de 30 ani. De altfel, Valeriu Ciobanu a negat valoarea de document istoric a acestei scrisori, sesizînd o serie întreagă de inadvertenţe între afirmaţiile lui Negruzzi şi amintirile contemporanilor [6].

Ceea ce ne interesează însă pe noi este atitudinea lui Negruzzi faţă de Puşkin, marea sa admiraţie pentru opera „Byronului Rusiei", văzut sau cunoscut îndeaproape în copilărie. Aici trebuie căutat începutul atracţiei exercitate de opera lui Puşkin asupra scriitorului român.

Negruzzi şi-a însuşit primele noţiuni de limba rusă în perioada refugiului (1821—1823). Nu putem admite însă că scriitorul ştia deja rusește în această perioadă, bazîndu-ne pe două afirmaţii de ale sale : prima — în care Negruzzi arată că a stat doar o lună la Chişinău [7], a doua — că Puşkin uneori „începea a-mi recita niscai versuri de-ale lui pe care mi le traducea" [8]. Scriitorul a continuat să-şi îmbogăţească cunoştinţele sale de limbă rusă, probabil, şi prin lectură (avem în vedere şi faptul că el a învăţat singur limba germană şi italiană, intenţionînd chiar să traducă *Ierusalimul eliberat* de Torquato Tasso [9]), iar în 1838, după cum afirmă Eugen Lovinescu, probabil se găsea în exil [10], iar în timpul revoluţiei de la 1848, îşi trimite familia peste Prut. [11]

Cunoaşterea limbii ruse şi importanţa pe care o acorda Negruzzi unor anumite opere ruseşti l-au făcut să traducă texte documentare (*Călătoria arabului patriarh Macarie de la Alep la Moscova,* pagini din *Istoria Rusiei* de Karamzin, *Tunsul, o întîmplare adevărată din Valahia* [12]), poezii din Jukovski, Derjavin, iar în colaborare cu Al. Donici Satirele lui Antioh Cantemir. Din Puşkin Negruzzi traduce *Şalul negru* [13] şi *Cîrjaliul* [14]

---

[5] Ibidem, p. 19

[6] Vezi V. Ciobanu, *A. S. Puşkin şi literatura română (Relaţii româno-ruse în trecut),* în *Studii şi conferinţe,* Ed. Acad. R.P.R., 1957, p. 107—109.

[7] C. Negruzzi, *Păcatele tinereţelor,* p. 172.

[8] Ibinem.

[9] Iacob C. Negruzzi, *lucr. cit.* p. 6

[10] Eugen Lovinescu, *Costache Negruzzi, Viaţa şi operele lui,* Buc. 1924, p. 22 şi 60.

[11] Vezi V. Ghiacioiu, *lucr. cit.* p. 87.

[12] Vezi N. Cartojan, în „Convorbiri literare" XLI, 1907, p. 203. A apărut şi în „Propăşirea", 1844 nr. 25, apoi în „Calendar pentru poporul român",1845.

[13] Apărută în „Curier de ambe sexe", periodul I, 1836—1838, nr. 6, p. 109—112 cu menţiunea „Imitaţie din Puşkin". Reprodusă în „Curiosul" lui Bolliac, nr. 3, 1837, p. 81, apoi în „Spicuitorul moldo-român", iulie, august, septembrie 1841, p. 82 cu menţiunea „Traducţie liberă după originalul rusescu" cu litere chirilice, alături de traducerea lui Ch. Durand în limba franceză, p. 83—85 cu litere latine.

[14] Apărută în „Curier de ambe sexe", periodul I, 1836—1838, nr. 6, 104—108.

Deci, după cum reiese din cele de mai sus, operele traduse din limba rusă sînt ori inspirate din realitatea românească, ori lucrări care interesează românii datorită realităţilor social-politice zugrăvite în ele.

Puşkin, spirit cercetător, se ocupase în perioada şederii sale la Chişinău de studierea vieţii, a tradiţiilor moldoveneşti, de folclorul moldovenesc [15]. Datorită acestui fapt unii cercetători îl consideră ca pe unul dintre primii noştri culegători de folclor [16]. El, după cum mărturiseşte I. P. Liprandi, culege cîntecul *Arde-mă, frige-mă* (folosit ulterior în poemul *Ţiganii* cu titlul *Arde-mă, taie-mă), Pom-pom, pom ieram, pom* şi *Frunză verde şi-o lalea, Savva-Bim-başa.* De asemenea, *Duca,* legendă moldovenească din veacul al XVII-lea, şi *Dafna şi Dabija,* legendă moldovenească din anul 1663 [17], pe care le va folosi ca material în nuvelele sale. In ceea ce priveşte *Cîrjaliul,* acesta este rodul prelucrării unor impresii culese de poet la Chişinău, completate apoi de povestirile lui Lecs la Petersburg. Incă în 1821 Puşkin aminteşte de Chirdjali în poezia *Funcţionarul şi poetul* [18], şi reia tema în 1828 [19]. Varianta definitivă apare în 1834 [20]. In manuscrisele sale întîlnim şi o schiţă generală a expediţiei lui Ipsilanti [21]. Textul actual este apropiat de planul unui poem privitor la eterişti, pe care Puşkin intenţiona să-l scrie [22]. Eroul nu este altceva decît un tip de haiduc din literatura populară română.

In traducerea povestirii, Negruzzi se ţine foarte aproape de text. Lucrul e posibil întrucît atît originalul cît şi traducerea sînt în proză. In *Precuvîntarea* la broşura *Din operele lui Victor Hugo,* Negruzzi scria: „... Cît pentru stilul traducerii sale, el (traducătorul — n.n.) s-a silit pre cît a putut a-l face înţeles şi corect ca să poată exprima toată ideea autorului" [23]. Dorind să prezinte cititorului român un text cît mai pe înţeles, traducătorul foloseşte expresii populare plastice, cum ar fi: *a o rupe la fugă, se făcu foc de mînie,* sătenii *da om piste om;* el mai utilizează moldovenisme: *mîngosit, a se hereţi, a se griji, a smăci;* arhaisme folosite pentru redarea culorii de epocă: *a se oşti* (a se lupta), *pe temeiul aşezămintelor* (pe baza acordurilor), *despre partea* (în ceea ce priveşte); turcisme, pe care limba română, spre deosebire de rusă, le cunoştea: *personalîc, felegene (malenkie ceaşeciki), iminei (tufli).*

In general, în traducere se observă influenţa topicei ruseşti şi prezenţa calcurilor lingvistice: au năpădit *pe* un sat bulgăresc (napali *na* bolgarscoe selenie), ei nu aveau *către* dînsul stimă (oni ne imeli *k* nemu), să se slujească *cu* arma albă (holodnîm orujieh). Sub influenţa originalului rusesc, Negruzzi abuzează de aşezarea adjectivelor în faţa substantivelor. *Ferfeniţoasa şi pitoreasca lor îmbrăcăminte,* se uita la *legatul Cîrjaliu* etc. In traducere există doar două greşeli: expresia „spustia ruscava", care în

---

[15] Vezi V. Ciobanu, *lucr. cit.* p. 117—130.

[16] D. Caracostea, *Balada populară română,* 1933, p. 77—79.

[17] Vol. *Puşkin în amintirea contemporanilor,* ESPLA, 1966, p. 195—199.

[18] A. S. Puşkin, *Opere complete,* vol. II, Moscova, 1963, p. 78.

[19] Ibidem, vol. III, p. 94.

[20] In „Biblioteca dlia citeniia", 1 dec.

[21] A. S. Puşkin, *Opere complete,* vol. VIII, Moscova, 1965, p. 123.

[22] Ibidem, vol. IV, p. 401.

[23] C. Negruzzi, *Păcatele tinereţelor,* ed. Ghiacioiu, p. 121—122.

limba rusă avea şi are valoarea de „neglijent" a fost tradusă mot-a-mot prin „cu mînece atîrnate" şi a doua, în loc de *creţii largi* apare *creţii înguşti,* probabil din vina tipografiei. Dacă urmărirea apropiată a textului are avantajul de a reda fidel acţiunea, valoarea artistică a traducerii are de suferit.

Şalul negru, după cum ne asigură Tepleacov, a fost auzită de Puşkin de la o femeie de serviciu de la *Circiuma verde* din Chişinău[24]. Poezia are o origină cărturărească, e o romanţă compusă de un anonim la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi trecută apoi în gura lăutarilor şi a poporului[25]. Poezia apare pentru prima dată în 1821[26], dar e scrisă la 14 noiembrie 1820 la Chişinău[27], unde a şi circulat în manuscris[28]. O variantă a *Şalului negru* a fost culeasă în 1899 de către A. Iaţimirski[29], iar un fragment dintr-o altă variantă a fost publicat de Nicolae Iorga în 1907 [30].

Traducerea lui Negruzzi apare în 1837 cu indicaţia „imitaţie din Puşkin". Această menţiune şi faptul că în 1841 *Şalul negru* apare în „Spicuitorul moldo-român" alături de o traducere în franceză a lui Charles Durand, cît şi îndepărtarea lui Negruzzi de original, printr-o traducere liberă, au făcut pe unii cercetători să se îndoiască de faptul că scriitorul a tradus direct din rusește[31]. Considerăm că deşi s-a îndepărtat de original traducerea este făcută totuşi după un text rus şi nu după unul francez. Am văzut că scriitorul s-a ţinut foarte aproape de textul original cînd a fost vorba de proză *(Cîrjaliu).* Cînd e vorba însă de poezie, traducătorul, dîndu-şi seama de dificultăţile unei traduceri apropiate de original, conştient de imperfecţiunea sa ca poet, încă de la început caută să-i prevină pe cititori, notînd că e vorba de o „imitaţie" şi nu de o traducere, căci după cum arăta Ov. Densuşianu, la Negruzzi „nu este decît un lirism redus, stăpînit, în orice caz lipsit de exuberanţa pe care am întîlnit-o la scriitorii din epoca sa[32]. De altfel însuşi Negruzzi în fruntea volumului *Balade* de Hugo, citează în chip de motto cîteva fraze din A. de Latour în care se arată că traducerea este un act de muncă profesională lipsit însă de fiorul creaţiei[33]. El dorea să traducă, de pildă, *Maria Tudor* „într-un stil mai potrivit cu civilizaţia veacului nostru — voi a zice în felul românismului făr-a fi împănată de ziceri eterogene"[34]. De aceea el nu va respecta toate elementele

---

[24] *Zapiski Tepliacova,* în „Obşcezanimatelnîi vestnic", 1857 nr. 6 (vezi S. Dvoicenco, *Puşkin şi România.* Buc. 1937, p. 37. Extras din „Revista Fundaţiilor" nr. 5, 8 şi 10).

[25] Vezi E. Dvoicenco, *op. cit. loc. cit.*

[26] In „Sîn otecestva", nr. 15.

[27] Vezi A. S. Puşkin, *Opere complete,* vol. I, Moscova 1963, p. 398 (ediţia rusă).

[28] Vezi E. Dvoicenco, *Lucr. cit.* p. 37.

[29] *Ciornaia şal Puşkina i rumânscaia pesnia,* In „Izv. otd, rus. i slov". 1899, p. 301 (vezi E. Dvoicenco, lucr. cit. p. 38).

[30] Nicolae Iorga, *Istoria literaturii române în sec. al XIX-lea,* Buc. 1807. vol. I, p. 248.

[31] Vezi V. Ghiacioiu, op. cit.

[32] V. Ghiacioiu, lucr. cit. p. 132, vezi şi N. Popa, *Costache Negruzzi traducător,* în „Studii şi cercetări ştiinţifice", Filologie, Iaşi, anul VIII, fasc. II, 1957, p. 225 şi 233.

[33] Vezi N. I. Popa, *lucr. cit.,* p. 212—213.

[34] *Maria Tudor,* tip. Eliade, 1837 (vezi N. I. Popa, *lucr. cit.* p. 213)

prozodiei franceze dînd impresia generală de „imitaţie"[35]. Şi poate că a făcut aceste „imitaţii" (ne referim la poezie) fiind conştient (şi obligat) de faptul că limba română era mult mai săracă în mjloace expresive ca limba franceză sau cea rusă.

Este sigur că Negruzzi a luat poezia scrisă de Puşkin în rusește şi a tradus-o în românește[36]. Pentru a reda poezia mai pe înţelesul cititorului, poetul a amplificat ideile lui Puşkin, concretizîndu-le în imagini cunoscute, prin aceasta conciziunea exprimării pierzîndu-se. Astfel cele două versuri de la începutul poeziei :

Mă uit la şalul negru ca un ieşit din minţi
Şi-i sufletul meu veşted răzbit de suferinţi [37]

sînt transformate de Negruzzi într-o strofă de 6 versuri :

La şalul cel negru privesc în tăcere
Şi sufletu-mi rece e nemîngîiat,
Pentrucă de jale, de chin şi durere
Este sfîşiat !
Eu astăzi la lume a spune voiesc,
Din care pricină cumplit pătimesc.

Observăm că traducerea pierde din puterea ei de sugestie. Prin ultimele două versuri, în care poetul se adresează întregii lumi pentru a-şi arăta durerea, sentimentul nemaiîntîlnit de o intensitate profundă se transformă în ceva cunoscut de toţi, ceva banal. In strofa următoare „tînăra grecoaică" este redată printr-un portret amplu, prin care valoarea artistică scade mult.

In alte locuri poetul se lamentează, pune întrebări generale (care, e drept, dau o oarecare gradaţie acţiunii) care duc însă la banalizarea sentimentului :

O vai ! o turbare ! o chin nedescris !
Văz... aevea oare e vr-un vis ?

sau

Cui să-mi spun durerea ? Amor s-arăt cui ?

De altfel, traducătorul nu urmează întotdeauna ordinea faptelor din original făcînd inversarea strofelor şi, deci, a ideilor. Ca atare poezia rămîne doar ca o prelucrare după Puşkin, şi nicidecum o traducere artistică.

Tot o prelucrare este şi *La Maria*[38] după poezia lui Puşkin *Moi drug, zabîtî mnoi sledî minuvşih let* (1821).

---

[35] N. Popa, *lucr. cit.*, p. 221.,

[36] V. Ciobanu, ***Din relaţiile literare româno-ruse,*** în „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor", 1959, nr. 3—4, p. 693—694.

[37] Ne-am servit de traducerea lui George Lesnea din Puşkin, *Versuri*, E.P.L., Buc. 1964, p. 82—87.

[38] Apărută în „Curier de ambe sexe" 1939, aug. 6, reprodusă mai tîrziu cu titlul *La Mxxx* (vezi E. Dvoicenko *lucr. cit.*, p. 52—53).

In ambele e aceeaşi temă : poetul se adresează iubitei pentru a o ruga să nu-l întrebe de trecutul său şi de pricina tristeţii sale. Deşi greu de recunoscut, versurile lui Puşkin se repetă la Negruzzi, uneori amplificate.

La Puşkin întîlnim :

Nu mă întreba de lucruri ce nu mai sînt

iar la Negruzzi :

Nu-ntreba pricina ce darm'a mea junie.

Puşkin îşi întreabă iubita :

De ce vrei să asculţi a nebuniilor şi a patimelor
poveste neatrăgătoare ?

iar Negruzzi :

De ce voieşti să afli cumplitul meu necaz ?

Poetul rus declară în continuare :

E uitată curgerea furtunoasă a tinereţii mele

iar scriitorul român repetă :

Aceea care trista-mi viaţă'nourează
E un secret ce zace în inimă ascuns.

Puşkin :

Nu gustă pe deplin plăcerile lumeşti.

iar Negruzzi :

Petrece, lipsit de toate plăcerile lumeşti.

Se observă că la versurile lui Puşkin sînt adăugate reflexii personale care îngreunează stilul, strică armonia.

In ceea ce priveşte poezia *Gelozie* (1839), E. Dvoicenco[39] şi Alfred Heinrich[40] o consideră tot o prelucrare după Puşkin (1823). E adevărat că ideea e aceeaşi : dragostea poetului pentru fiinţa iubită, dublată de sentimentul geloziei. Totuşi nu putem admite că avem a face cu o prelucrare. E vorba de redarea unui sentiment general uman cu forma de manifestare mai mult sau mai puţin limitată. Ni se pare forţată şi apropierea făcută

---

[39] *lucr. cit.*, p. 52—53.

[40] *Elementele puşkiniene în lirica şi proza lui Negruzzi*, în „Analele Unviersităţii din Timişoara", Filologie, 1966.

de unii cercetători[41] între nuvela *Alexandru Lăpușneanu* și drama *Boris Godunov*. Admițînd ideea prelucrării sau a influenței și pentru aceste cazuri însemnează să negăm fenomenul paralelismului în literatura universală.

Vorbind de traducerile și prelucrările făcute de Negruzzi din opera marelui poet rus, nu putem să nu subliniem faptul că acestea sînt meritorii față de experiențele încercate de contemporanii săi, totuși ele rămîn mult mai prejos în comparație cu modelul folosit. In ce privește traducerile din scriitorii ruși trebuie să remarcăm că „România a fost cea dintîi din țările sud-est europene, care a început să traducă pe Pușkin, chiar înaintea sîrbilor și bulgarilor, care se aflau sub influența culturii ruse înaintea României"[42].

Traducerea lui Negruzzi a avut un deosebit succes în literatura română. *Șalul negru* „se afla pe toate buzele" afirmă G. Panu în *Amintiri de la Junimea din Iași*[43]. Ea a găsit și imitatori, cum ar fi Duiliu Zamfirescu cu *Levante și Kalavryta* (1880), care tratează același motiv.

Negruzzi a însemnat un pas înainte pentru literatura română în îmbogățirea procedeelor și mijloacelor artistice, în îmbogățirea literaturii noastre cu noi specii literare, în dezvoltarea limbii literare, au contribuit la cunoașterea de către cititorii români a unor valoroase opere ale literaturii universale, avînd în vedere și faptul că scriitorul nu a tradus la întîmplare, ci a selectat operele traduse, după anumite criterii bine stabilite.

---

[41] Ibidem.

[42] *A. S. Puşkin v iuşno slavianskih literaturah. Sbornik statei* pod red. Iaghicea (Vezi E. Dvoicenko, *lucr. cit.* p. 50).

[43] București, 1908, vol. I, p. 276.

NOTE DESPRE COSTACHE NEGRUZZI ŞI „MELODIILE IRLANDEZE" ALE LUI THOMAS MOORE

MIRCEA ANGHELESCU

După cum se ştie, primele nouă dintre *Melodiile irlandeze* ale lui Thomas Moore traduse de C. Negruzzi au apărut postum, în 1868, în „Convorbiri literare", însoţite de o notiţă a redacţiei (probabil aparţinînd lui Iacob Negruzzi). Celelalte melodii existente în caietul *Melodii irlandeze de Thomas Moore* din ms. 409 al Bibliotecii Academiei au fost publicate în 1905, tot în „Convorbiri literare", de Eugenia Carcalechi, care a indicat ca probabil şi intermediarul acestei traduceri: *Les amours des anges et les melodies irlandaises*, Paris, 1823, traducere de M-me Louise Swinton Belloc, căreia îi datorăm şi traducerea *Memoriilor* lui Byron în franceză (*Memoires de lord Byron publiés par Thomas Moore, traduits de l'anglais par M-me Louise Sw. Belloc*, Paris, 1830). In recenta sa monografie, Al. Piru bănuieşte totuşi şi o legătură cu originalul, observînd perfecta concordanţă cu textul englezesc pe care o dă Negruzzi unora dintre aceste melodii (de ex. *Junele Menestrel* cu *The Minestrel Boy*).[1].

Comparaţia directă între traducerea lui Negruzzi şi intermediarul Louisei Swinton Belloc nu pare însă să se fi făcut pînă acum, pentru că volumul în cauză nu a fost la îndemîna niciunuia dintre cercetători; nici Eugenia Carcalechi, nici cercetătorii ulteriori care preiau afirmaţia ei, nu lasă să se înţeleagă că l-au consultat. Găsind, prin hazard, un exemplar din ediţia a doua a acestei cărţi care s-a bucurat de destul succes[2], sîntem în măsură să afirmăm că acesta este, indubitabil, intermediarul folosit de Negruzzi şi că el nu a cunoscut nici textul englez, nici alte eventuale traduceri (care existau la acea vreme). Traducătoarea în franceză este cea care schimbă ordinea melodiilor[3] şi care transpune textul în proză, schimbări

[1] Al. Piru, *Costache Negruzzi*, Buc., Editura tineretului, 1966, p. 51.

[2] *Chefs-d'oeuvres poétiques de Thomas Moore, traduits par M-me Louise Sw. Bellic*, Paris, 1841.

[3] Ordinea melodiilor suferă schimbări radicale, care nu se pot pune pe seama întîmplării. Prima melodie din traducerea franceză, şi deci din traducerea lui Negruzzi (*Scuzul Bardului*), este abia a douăzeci şi şasea în textul original (*Oh ! blame not the bard*), a doua îşi păstrează locul, a patra din traducerea franceză este a treizeci şi una în textul englez (*'Tis the last rose of summer*), a şasea este a patruzeci şi treia (*Nay, tell me not, dear, that the goblet*) etc. Este evident că Negruzzi urmează exact textul francez.

pe care scriitorul nostru le respectă cu sfințenie ; la fel, el traduce exact nu numai acolo unde textul francez redă originalul lui Moore, dar și acolo unde îl alterează sau îl parafrazează. De pildă, melodia III (în ordinea Belloc — Negruzzi), care traduce poemul *Has sorrow thy young days shaded*, textul :

> Has Hope like the bird in the story
> That flitted from tree to tree
> With the talisman's glittering glory
> Has hope been that bird to thee ?
> On branch after branch alighting,
> The gem did she still display,
> And, when nearest and most inviting,
> Then waft the fair gem away ?

este parafrazat de M-me Swinton Belloc astfel :

> Peut-être l'Espérance, imitant l'oiseau du conte, qui voltigeait d'arbre en arbre, emportant avec lui le précieux talisman, n'a-t-elle fait briller à ses yuex l'appât séduisant du bonheur, que pour t'attirer yers elle, puis s'évanouir l'instant d'aprés ?

iar Negruzzi o urmează conștiincios ·

> Poate că speranța imițînd pasărea povestei care sboară din arbor în arbor luînd cu dînsa prețiosul talisman, făcuse să lucească în ochii lui ademenitoare nadă a fericirei, numai pentru ca să se tragă spre ea și apoi îndată să peară.

Exemplele s-ar putea înmulți. Din cele 72 de melodii traduse de M-me Louise Swinton Belloc în ediția a doua, Negruzzi nu include decît 60 în caietul său ; este exclusă însă o alegere subiectivă a traducerilor sale, pentru că textele se succed, fără excepție, în ordinea traducerilor din franceză. E foarte probabil că prima ediție a traducerii în franceză nu le cuprindea decît pe acestea, întrucît avem — indirect — și alte dovezi că există deosebiri substanțiale între prima ediție și a doua. Astfel, un cercetător care urmărește destinul literar al lui Thomas Moore în Franța, Allen Burdett Thomas, remarcă în prima ediție a traducerii Louisei Swinton Belloc mai multe inexactități de traducere, printre care versul al treilea al poemului *War Song* („Remember the glories of Brien the Brave") : „Tho'lost to Mononia, and cold in the grave...", redat prin „tombé aux plaines de Mononie..."[4] în timp ce în ediția a doua este tradus corect : „Perdu pour Munster, refroidi dans la tombe..." (ed. cit., p. 166). Desigur, Negruzzi urmează traducerea incorectă din prima ediție : „Căzut în cîmpiile Menoniei..." (Melodia II, *Cînt ostășesc).*

Și pentru că ne-am oprit cu exemplificarea asupra poemului *Has sorrow thy young days shaded*, să remarcăm și faptul că această traducere nu a rămas — se pare — fără influență asupra poeziei lui Negruzzi. Acest text oferă un cadru și o temă asemănătoare, cel puțin în parte, cu poezia *La Maria*, publicată în „Curierul de ambe sexe" periodul II (1839),

---

[4] Allen Burdett Thomas, *Moore en France*, Paris 1911, p. 70.

p. 236—237, datată „6 august" și republicată în volum numai cu titlul redus La M***, așa cum de fapt o intitulează și Louise Swinton Belloc în traducerea sa ; originalul englez nu oferă însă nici în titlu, nici în text, vreo referire la acest nume, care se datorește numai traducerii franțuzești. In traducerea propriu-zisă, Negruzzi lasă această melodie fără titlu, probabil pentru că repetarea titlului ar fi atras atenția asupra dependenței textelor. S-a afirmat[5] că această poezie ar fi o imitație după o poezie de Pușkin ; înrudirea cu melodia lui Moore nu este însă mai puțin evidentă la o cercetare mai atentă și care nu se limitează la cuvinte. Intrucît și traducerile din Pușkin, și traducerile din Thomas Moore se întîlnesc în aceeași perioadă, criteriul datei nu poate fi folosit. Nu e imposibil însă ca ambele texte să fi servit scriitorului nostru ca motiv de inspirație.

Confruntînd însă textul apărut în „Convorbirile literare" din 1868 și reluat apoi în edițiile din 1872 și din 1909, remarcăm că textul primelor nouă melodii nu coincide cu cel din manuscrisul 409 al Academiei. Să urmărim textul aceleiași melodii pe care am mai discutat-o. In primul verset, în textul editat : „Vai ! prea curînd *trecură*..." In manuscris : „Vai ! prea curînd *au trecut*..." Versetul al doilea, în text : „Timpul cu aripile *răpezi* și înghițate, vestejit-a el *din* inima ta simțămîntul, dulcele farmec al vieții ? Ah ! Dacă *astfel fu soarta ta*..." In manuscris : „Timpul cu aripile *repezi* și înghițate, vestejit-a el *în* inima ta simțămîntul, dulcele farmec al vieții ? Ah ! Dacă *soarta ta fu astfel*..." Versetul al treilea ,în text : „Amorul, fost-a el pentru acest suflet atît de tînăr asemenea minelor Laceniei (aici trimiterea lui Negruzzi lămurește în subsol : O mie și una de nopți), a căror surfață scîntee de aur strălucitoar ; iar cînd ademenit de lucirea sa, vor a-l urma mai adînc..." In manuscris : „Amor, fost-a el pentru sufletul acest atît de tînăr, asemenea cu minele Lageniei (nota lui Negruzzi : Mine de aur în comitatul de Wicklow) a cărora surfață schintee de aur curat ; dar, cînd ademenit de strălucirea sa, vor a-l urma mai înainte..." (ms. rom. 409, f. 110 r, Biblioteca Academiei). De asemenea, în textul editat, titlul primei melodii este *Scuzul Bardului* („Oh ! blame not the bard, if he fly to the bowers..."), în ms. 409 titlul este *Indreptarea bardului*, cuvînt sinonim de altfel, dar în acest sens simțit ca mai arhaic. Să ne reamintim și faptul că notița din „Convorbiri literare" care preceda cele două melodii afirma : „Deși în caietul în care se află aceste scrieri data nu este însemnată... ... Este de presupus că melodiile irlandeze au fost traduse pe la sfîrșitul iernii anului 1838..." („Convorbiri literare", 1868, p. 177), în timp ce pe prima pagină a ms. 409 este notată de mîna scriitorului data traducerii : „1839, mai 8".

Toate aceste elemente ne conduc spre concluzia că melodiile apărute în 1868 în „Convorbiri literare" au fost publicate după alt manuscris decît ms. 409, manuscris care — bănuim noi — nu includea decît aceste nouă piese, era, probabil, o traducere anterioară, o schiță a lucrării pe care o avem în forma sa revăzută și completată în actualul ms. 409. O viitoare ediție, atît de necesară, a operelor lui Negruzzi va trebui deci să aibă în vedere această realitate pentru a evita amestecul celor două redacții : primele nouă melodii după manuscrisul pierdut și următoarele după ms. 409, așa cum se întîmplă în ediția din 1909, ultima care cuprinde aceste

[5] E. Dvoicenko, *Pușkin și România*, Buc., 1937, p. 53. Vezi și, în acest volum, articolul lui Const. Sava.

texte. E de remarcat, de altfel, că în studiul său dedicat traducerilor din literatura engleză, P. Grimm a observat nepotrivirea dintre afirmaţia notiţei din „Convorbiri literare" (1868), care încerca să dateze traducerea *Melodiilor* din anul 1838, şi însemnarea datei de pe manuscrisul 409, însă nu trage concluzia firească, aceea că avem de-a face cu două manuscrise distincte, pentru că n-a comparat redacţiile (diferite) ale primelor nouă melodii, cele din manuscris şi cele din „Convorbiri literare" [6].

Consultarea manuscrisului mai poate sugera şi alte observaţii interesante, printre care efortul scriitorului de a folosi o limbă cît mai exactă şi mai literară, inteligibilă pentru toţi românii, de pildă prin ştergerea şi înlocuirea în manuscris a arhaismelor sau a cuvintelor care i s-au părut dialectale : „rază *eşită* (în loc de *purceasă)* din sufletul..." (Melodia VI), „curată lumină *întîrzie* (în loc de *zăboveşte)* încă a să arăta..." (Melodia XXIII), „inima junei soţii era *atinsă* (în loc de *asuprită).. "* (Melodia XXXV) etc.

[6] P. Grimm, *Traduceri şi imitaţiuni româneşti după literatura engleză*, în „Dacormania", III (1924), p. 316.

NEGRUZZI ȘI FOLCLORUL

VASILE ADÂSCĂLIȚEI

Poate că ceea ce atrage în chip deosebit în cercetarea lui C. Negruzzi, dimpreună sau alături cu oamenii epocii sale, este tocmai faptul că stînd aproape de toți ceilalți arată cîteva însușiri particulare. Se pare că într-o măsură apreciabilă, determinarea respectivelor însușiri particulare — cel puțin aceasta este concluzia la care noi am ajuns — devine un fapt mai lesne realizabil din momentul în care urmărim să stabilim specificul raporturilor scriitorului cu folclorul.

Căci majoritatea patruzecioptiștilor arată de fapt o atitudine esențial lirică față de creația populară, vădește o poziție dominant subiectivă față de folclor improvizîndu-l în document istorico-politic și folosindu-l drept operant instrument diplomatic atît pe planul intern al consolidării unei anumite conștiințe sociale naționale, cît și pe cel extern al susținerii unor interese capitale pentru o națiune în formare. Or, în limita coordonatelor respective, exagerarea sau numai distribuirea inexactă a unor accente se justifică.

La Negruzzi faptele se prezintă cu totul altfel. Sporul de obiectivitate rezultă din distanța pe care scriitorul a păstrat-o față de frămîntările timpului. Antrenîndu-se mai puțin în ele a putut să judece cu mai mult sînge rece, a putut da observații cu mai multă viabilitate.

Dar această caracteristică principală a contribuțiilor sale la începuturile folcloristicii noastre cîștigă în plus prin faptul că — din punct de vedere cronologic — devansează alte preocupări similare, schițîndu-se cu mai bine de un deceniu înaintea celorlalte încercări pînă la un punct similar. De altfel, cercetătorii au subliniat deja acest adevăr riscul lor rămînînd numai în măsura în care au căutat să pună totul pe seama unor influențe din afară — mai mult intuite decît demonstrate.

Se înțelege că, pe lîngă factorii care precizează locul lui C. Negruzzi în epocă și-i explică numeroase laturi ale personalității, este necesar să fie avut în vedere caracterul său profund analitic demonstrat fie și numai prin armonioasa-i capodoperă de valoare universală: „Alexandru Lăpușneanu". Kogălniceanu, Alecsandri, Russo — pe de o parte —, Montesquieu, Pușkin ș.a. — pe de altă parte — au putut să-l atragă, fără îndoială, dar nu poate fi neglijat faptul că dintre intelectualii timpului Negruzzi a fost cel receptiv la toate acestea.

Pentru o mai completă înțelegere a raportului Negruzzi — folclor se cuvine să privim cu aceeași atenție cele două laturi la fel de însemnate ale chestiunii : cum și cît a cunoscut creația populară, în ce măsură și în ce fel a înțeles să o folosească.

Observînd măsura în care Negruzzi a putut stăpîni realitatea folclorică, sînt de făcut sublinieri însemnate : La 1840, în „Cîntece populare a Moldaviei" citează texte de cîntec pînă atunci nemenționate încă (ne gîndim la : „Elenuță de la Piatră", „Frunză verde de nagară" ș.a. — care, deși lăutărești într-o măsură mai certă decît autentic folclorice, indică sugestiv punctele de contact dintre scriitor și mediul investigat, amintind de împrejurări similare ce au caracterizat raporturile Conachi, Văcărești și folclorul) ; la 1842, în „Pîcală și Tîndală" (scrisoarea a XII-a) înfăptuiește una din primele culegeri „literaturizate" de proverbe și zicători (amintind de cronicile pline de înțelepciune, din miezul cărora le-a putut trage cel mai adesea). In fond, Negruzzi numește — ca urmare a insuficienței limbii vremii — „cîntece populare", toate manifestările de cultură spirituală și materială autohtonă, tradițională, valoarea termenilor fiind alta decît cea intrinsecă. In articolul amintit, referirile la poezia populară sînt puține în raport cu cele la etnografie, muzică, port. De unde și aprecierea că Negruzzi se comportă ca un etnolog, fiind un observator total al realității. Mai ales din acest punct de vedere el rămîne neegalat de nici un contemporan, prevăzînd o manieră de considerare a culturii populare rămasă încă vreme de decenii un deziderat. Cînd facem această constatare avem în vedere cum și nu cît a realizat.

Sînt însă, printre ideile lui Negruzzi despre folclor, cel puțin cîteva care atrag hotărît luarea aminte, recomandîndu-se ca elemente de gîndire în elaborarea cărora s-a ținut seama de cele mai valoroase opinii tradiționale autohtone.

Astfel, la 1840, Negruzzi — pînă la un punct ca și cronicarii și, mai ales, ca și luminații stîlpi ai Școlii Ardelene — susține romanitatea noastră în baza unor argumente de etnografie, cînd observă : „Privească cineva pre acești tineri flăcăi, cu pălăriile rotunde împodobite cu pene de păun și cu roze, cu pletele lăsate pe spate în undoioase coame, cu cămeșa albă ca zăpada, încinși cu curele late, cusute cu bumbi și cu ghioci, și zică învățatul anticar de nu e asta acea *tunică virilă*, atît de prețioasă la romani ; vază aceste opinci legate cruciș pe pulpatele lor picioare și tăgăduiască că nu sunt coturnele romanilor". Aici, pentru prima dată, originea romanică este susținută prin argumente verificate vizual. Autorul lor face acest lucru înaintea celorlalți pașoptiști, prin aceasta respingînd măcar parțial teza care-i atribuie pentru atitudinea sa folcloristică, numai și numai modele exterioare, mai cu seamă slav răsăritene.

Intr-alt loc, și anume acolo unde face descrierea obiceiurilor de la sărbătorile de iarnă, Negruzzi trădează o certă informație cu privire la fenomenele culturii populare, de origine franțuzească, deci vest-europeană. Referindu-se la piesa religioasă a Irozilor ,el o numește „mister". „Actorii acestui mister sunt : Ierod, magii și suitele lor, care poartă steaua...".

Faptul este de natură să arate că bibliografia pe care autorul o stăpînea nu se referă numai la chestiunile influenței mediului natural asupra sufletului omenesc, asupra manifestărilor spirituale dintr-o anume zonă.

Dacă Negruzzi ar fi cunoscut mai bine creaţia populară şi în urma unui contact mai direct şi mai îndelung decît aşa cum am presupus mai înainte că a putut-o face, ne-am fi putut aştepta la consideraţii de mare însemnătate, cîtă vreme — chiar în condiţiile date — valoarea lor este certă.

Interesant ne apare faptul că el caracterizează arta moldoveanului în raport cu arta altor popoare şi atunci cînd face acest lucru, involuntar, ne procură amănunte din care rezultă că are unele cunoştinţe şi despre arta românilor din alte provincii, folosindu-le ca şi cum ele ar fi la fel de grăitoare pentru Moldova. Să se observe în acest sens că :

— arătînd cum cîntecele lăutarilor sînt receptate afectiv de mulţimea ascultătorilor, stîrnind reacţii („lăutarul vede mulţe frunţi încreţindu-se ; simte că trebuie să-şi schimbe cîntecul"), se referă la lumea Gheorghilor şi Marinilor, care le ascultă. Dar Moldova nu cunoaşte numele de Marin, în măsura în care acesta este folosit în Valahia, de unde, privind cine ştie cu ce ocazie o horă, autorul l-a reţinut.

— iar mai departe, citînd unul din cîntecele respective spune :

„Fato de birău
Şi de ţăran rău,
Ce şăzi la pîrău "

făcînd apel la versuri populare transilvănene, nesemnalate în Moldova decît — cel mult — la un grup de populaţie de recentă provenienţă transilvăneană. (Deoarece niciodată primarului nu i s-a spus aici în acest fel).

Practic, cele subliniate de noi acum scot la lumină inadvertenţe între titlul articolului lui Negruzzi şi materialul utilizat (ceea ce ar constitui o limită a autorului) însă — în acelaşi timp — arată că documentarea lui întrece zona pretinsă tinzînd spre folosirea unor date din tot cuprinsul românităţii.

Nu fără o anume tentă de prematuritate, Negruzzi găseşte locul să insiste şi asupra pronunţatului caracter de clasă al folclorului, opunîndu-l culturii elevate. El surprinde de fapt un proces care se punea cu tot mai multă acuitate : separarea modalităţilor de manifestare artistică în funcţie de poziţia de clasă. Era timpul cînd „bătrîn, tînăr, nobil sau prost, mare sau mic" nu mai reacţionaü similar la auzul cîntecului tradiţional. Numai „odinioară boierii cei mai în vîrstă trăgea danţul ; domnii însişi intrau în horă, auzind acoardele cîntecului Elenuţei". Negruzzi vede cum „Elenuţa este uitată. Civilizaţia a omorît-o !"

Ulterior această idee va fi mult analizată şi susţinută, potrivit realităţii pe care o exprimă.

El însuşi oscilează în aprecierile pe care le face şi nu se poate plasa în interpretarea fenomenului folcloric pe coordonatele cele mai sigure. Referindu-se la cîntecele haiduceşti (ca şi alţi contemporani) le numeşte „tîlhăreşti", ceea ce imprimă o anume interpretare de clasă a fenomenului social al haiduciei, un punct de vedere exterior mediului popular propriu-zis.

Desigur nu sînt acestea toate punctele asupra cărora Negruzzi reflectează în legătură cu manifestările spirituale populare. Dar, întrucît despre ele s-a mai vorbit, noi am considerat potrivit să ne oprim numai

acolo unde ni s-a părut că am avea de adus unele mici contribuții la o mai bună precizare și înțelegere a opiniilor scriitorului despre fenomenul etnografic și folcloric românesc.

Spuneam mai înainte că totala atitudine a lui Nagruzzi față de folclor poate fi mai bine precizată numai avînd în vedere și felul cum, ca scriitor, a înțeles să folosească în creația sa originală motivele folclorice pe care le-a cunoscut, elemente din tradiția populară. Acest aspect a făcut deja obiectul unor observații interesante și considerăm că Al. Bistrițeanu a arătat amănunțit ceea ce trebuia în această privință. [1]

Se cerea doar o mai subliniată subliniere a faptului că, prin orientarea activității sale de creație premergătoare anului 1840, Negruzzi precizează cum programul „Daciei literare" nu avea să fie decît teoretizarea unor atitudini la care cei mai valoroși intelectuali aderaseră deja.

[1] Alexandru Bistrițeanu, *C. Negruzzi și creația populară* în „Limbă și literatură", vol. VI (1962), p. 369—386.

LIVRESC ŞI POPULAR ÎN STILUL LUI C. NEGRUZZI

PAULA DIACONESCU

1. Activitatea literară a lui C. Negruzzi se plasează între deceniul al treilea şi cel de al şaptelea al secolului al XIX-lea. Între anii 1822—1824 Negruzzi traduce din autori greci sau francezi. După 1830 apar numeroase reviste cu caracter literar, menite să ajute dezvoltarea tradiţiei literare româneşti. Astfel, Negruzzi are prilejul să-şi tipărească numeroase traduceri, adaptări şi schiţe originale la care, cel puţin pentru unele, lucrase, desigur, cu mult înainte de tipărirea lor. Scriitorul se integrează repede procesului cultural din al doilea sfert al secolului al XIX-lea, proces, orientat spre dezvoltarea literaturii româneşti. In „Albina", 1835, Negruzzi publică prima sa piesă de teatru tradusă : *Triizeci ani sau viaţa unui jucătoriu de cărţi* (după *Trente ans ou la vie d'un joueur* de Victor Ducange şi M. Dinaux). Prefaţa acestei traduceri este cea dintîi pagină de proză originală tipărită a autorului. Scrisă în jurul anului 1829, nuvela *Zoe* apare tipărită la 1837 în „Curierul de ambe sexe" ; în aceeaşi revistă, în 1839 apare tipărită nuvela *Au mai păţit-o şi alţii,* iar în „Dacia literară" apare *O alergare de cai.* Între 1837—1855, Negruzzi publică cele mai multe dintre *Scrisorile* sale. Orientarea scriitorului către izvoare de inspiraţie din istoria naţională este marcată de *Aprodul Purice,* apărut, prima dată, în 1837. În 1842 Negruzzi publică, în „Foaie pentru minte, inimă şi literatură", trei doine, alcătuite, însă, în 1838. Preocuparea scriitorului moldovean pentru izvoare de natură folclorică, dar mai ales pentru izvoare din istoria naţională a fost explicată prin influenţa unor sciitori romantici ai timpului : Puşkin, Prosper Mérimée, V. Hugo etc. Momentul Kogălniceanu — Russo — Alecsandri l-a găsit pregătit pentru a îmbrăţişa ideile programului „Daciei literare" în al cărei prin număr apare nuvela istorică *Alexandru Lăpuşneanu , cu* supratitlul *Scene istorice din cronicele Moldaviei.* După 1835, în diferite reviste Negruzzi publică numeroase alte lucrări asupra cărora nu mai stăruim. În 1857 apare volumul *Păcatele tinereţelor* care cuprinde, după selecţia făcută de autor, lucrări originale ale scriitorului. După 1857, Negruzzi publică mai puţin.

Opera scriitorului cuprinde în desfăşurarea ei un proces de unificare şi de modernizare a normelor limbii literare iar, în raport cu îmbogăţirea temelor, şi un proces de perfecţionare a măiestriei artistice a autorului. În lucrarea de faţă ne propunem să urmărim cîteva aspecte ale

acestui din urmă proces în nuvela memorialistică *(Zoe, O alergare de cai, Au mai păţit-o şi alţii)*, în nuvela istorică *Alexandru Lăpuşneanul* şi în *Scrisori.*

Coordonata fundamentală a structurii stilistice în scrierile lui C. Negruzzi o constituie interferenţa elementului popular cu elemente livreşti. Formele pe care le realizează această configuraţie stilistică *variază însă în raport cu specia literară a lucrării şi cu elementele ei specifice de construcţie epică* — naraţiune propriu-zisă, dialog, comentariul autorului, descriere a unui portret, a unui tablou de epocă, configurare a unei situaţii etc. De aceea, investigarea fenomenului prezintă interes mai ales în măsura în care i se precizează *variaţiile determinate de factori interni ai operei literare.* Obiectul cercetării de faţă îl constituie tocmai încercarea de a stabili locul şi modalităţile de combinare a elementelor lingvistice de natură populară cu cele de provenienţă cultă în limbajul artistic al scrierilor lui C. Negruzzi.

2. In genul memorialist, stilul spontan, familiar, se dovedeşte adecvat. In nuvelele *Zoe, O alergare de cai, Au mai păţit-o şi alţii*, asocierea dintre termenul vechi, popular, şi neologism (propriu-zis, calcuri) nu este lipsită de stridenţe. In nuvela *Zoe*, repertoriul de neologisme este sărac şi alcătuit din termeni utilizaţi curent în limba vorbită a celor mai largi categorii sociale din mediul orăşenesc : *amor, amorez, amorezate, curtezani, capriţ, galant, birbant, rival, pretexturi, interesant* etc. Unele au formă învechită sau au ieşit, astăzi, din uz : *fiacru* „trăsură" ; *dormitor (fr.le dormeur)* „cel care doarme" ; *discuraj (fr. découragement) etc.*

In nuvelele *O alergare de cai, Au mai păţit-o şi alţii*, seria neologistică creşte, fără a depăşi însă substanţial repertoriul de neologisme intrate în limba vorbită a unor categorii sociale din mediul orăşenesc. Neologismele referitoare la viaţa sufletească sînt mai variate : *compătimire, delicateţă, gelozie, infami, misterioasă, presimţire* etc. *(O alergare de cai).* Calcurile se înmulţesc : *„în fiinţa* d. guvernator civil" ; „făcîndu-mi loc printre dame cam călăreşte (cavaliérement)" ; „jucătorii cîmpului (juges de camp)" ; *păzeam tăcere ;* „iubeşte *cu tinereţă" ; tăbliţi* „foi pentru scris" (fr. *tablettes) ; nesimţitor* „insensibil" *(O alergare de cai) ; iubea a cultiva* florile *(Au mai păţit-o şi alţii).*

In nuvelele *Zoe, O alergare de cai*, poza de confesiune sentimentală a personajelor este evidentă. Revărsarea de sentimente — uneori tipic melodramatică — îşi găseşte expresia în construcţii interogative, exclamative, încărcate de cuvinte care exprimă starea afectivă a eroilor. Astfel, în nuvela *Zoe*, dialogurile sînt tipice pentru a ilustra acumularea de elemente afective, specifice limbii vorbite : construcţii interogative, exclamative, însoţite de interjecţii, de vocative ; repetări de cuvinte ; diminutive hipocoristice. Este probabil că scriitorul a împrumutat unora dintre personajele sale maniera de a vorbi a unor „eroi" banali din literatura melodramatică a unor autori străini mediocri pe care-i cunoştea. In nuvela *O alergare de cai*, în dialoguri, personajele caută deseori expresia stilului ales sau exprimarea ocolită. Astfel, d-na B, al cărei autor preferat este Balzac, împrumută exprimarea acestuia, atunci cînd vorbeşte de frumuseţea Olgăi :

„Inchipuieşte-ţi una din acele femei ce slujesc de îndreptare naturei pentru toate slutele ce a făcut din greşală". Mai departe, înfăţişînd, în manieră romantică, portretul Olgăi, d-na B nu ocoleşte neologismul sau expresia poetică uzată, ceea ce dă vorbirii ei o notă de preţiozitate şi artificialitate : „Figură nobilă şi melancolică ; nişte sprincene pe care penelul nu le-ar fi încordat cu atîta delicateţă, încoronau ochii ei negri ca mura cu căutătură tînjitoare ; albeaţa feţei şi a grumazilor ei pe care fluturau lungi repantiri... Ea să părea a nu avea mai mult de douăzeci de ani ; dar cîte suferiri au trebuit să aibă acei fatali ani, de vreme ce şterseseră roza de pe crin şi înneguraseră o aşa îngerească frunte".

In vorbirea autorului sau a personajelor sale din aceeaşi nuvelă (cărora scriitorul le împrumută însuşi modul său de a vorbi), comparaţiile sînt căutate, preţioase : „un glas ce răsuna ca piculina între instrumentele unui orchestru" ; „glasul ei ce semăna cu suspinul amorului" ; „o moarte să vestea în ochii ei scînteitori. Ar fi zis cineva o statuie de marmură, ieşită din mîinile lui Canova".

Pentru a înfrumuseţa portretele soţiilor lor, tinerii din *Au mai păţit-o şi alţii* găsesc plăcere în enumerarea de autori iluştri, de personaje literare etc. Prin acest procedeu, contrastul dintre aparenţă şi realitate capătă proporţii, accentuînd nota umoristică a relatărilor [1].

În nuvela *Zoe*, în comentariul personajului Iliescul, se observă comentariul de moralist al autorului, cu judecăţi generalizatoare asupra moravurilor sociale ale epocii, cu compătimire pentru „o biată slabă fiinţă" care a căzut „sub sarcina ticăloşiei vieţii". În *O alergare de cai*, comentariul autorului, uneori discret, cu ton glumeţ, uşor ironic, în care nu lipseşte aluzia literară şi artistică, vocabularul neologic, este de natură mai mult intelectuală decît afectivă.

Sub influenţa unor scrieri romantice străine, în nuvelele sale Negruzzi utilizează unele procedee literare romantice, fie în naraţiunea propriu-zisă, fie în realizarea portretelor sau în unele descrieri de natură, în dialogurile dintre personaje.

Astfel, în nuvelele *Zoe*, *O alergare de cai*, în naraţiunea propriu-zisă sau în dialogurile dintre persoaje, întîlnim acumularea de contraste, cu scopul de a mări reacţia sentimentală a cititorului faţă de personaje şi situaţiile în care ele se găsesc : „pe semne nu ştii că pe noi, femeile, dacă un paing ne sperie, moartea nici cum nu ne îngrozeşte" ; „După ce a trecut parada, carul şi-a urmat drumul" ; „Cioclii au coborît sicriul în groapă, au aruncat ţărîna, şi isprăvind s-au dus la o crîşmă, unde s-au pus să bea preţul hainelor mortului" *(Zoe)* ; „Gălbineala firească a lui Ipolit se făcuse mai grozavă la lumina făcliilor de ceară, şi sudoarea roura melancolica lui frunte. Se cunoştea că se lupta în sine mustrarea cugetului şi presimţirea. Din împotrivă, cîtă seninetă pe faţa tinerii lui soţii, cîtă bucurie, cîte nădejdi de fericire !" *(O alergare de cai)*. In aceleaşi nuvele, epitetele morale de factură romantică sînt stereotipe şi creează o anumită monotonie prin reluarea lor : „cugetări atît de *triste*" ; o întristare *deznădăjduită*" ; această deznădăjduire, această durere atît de *adîncă*" ;

---

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, Compendiu, Buc. 1968, p. 86—87, arată că „motivul din *Au mai păţit-o şi alţii* aparţine vechii nuvele italiene şi e tratată cu zîmbete moliereşti".

„un tremur *fioros*" ; „*un gînd fioros*" ; „*înfricoşetoare* presimţiri" ; „năluciri *fioroase*" ; „o frică *fantastică*" ; „era tot *trist*" *(Zoe)* ; „O povară *dureroasă*" ; „tristă istorie" ; „*dureroasă* letargie" ; „o frumuseţe *fioroasă*" *(O alergare de* cai). Uneori întîlnim acumulări de epitele antitetice, dispuse simetric : „patimă dulce şi amară, plăcută şi groaznică" *(Zoe).*

Unghiul din care autorul îşi priveşte personajul rămîne relativ acelaşi. El vede în primul rînd fizionomia lor. De cele mai multe ori, descrierii exterioare, îi schiţează o trăsătură morală.

Notarea însuşirilor fizice (culoarea părului, a ochilor, a feţei ; dimensiunea, forma diferitelor părţi ale figurii omeneşti), a atitudinii se realizează prin termeni banali. Astfel, schiţînd portretul Zoei, autorul vorbeşte de „părul ei castaniu ce se slobozea în unde de matase pe albii ei grumazi", de „tînjitorii ochi căprui, umbriţi de lungi gene şi scăldaţi într-o rouă de desfătare", de „poziţia ei cea lenoasă". In camera ei, Zoe apare în „lumina murindă a unei lampe" sau prin fumul gros, „se zărea ca o zeitate prin nori". Uneori, pentru descrierea figurii, scriitorul foloseşte epitetul generalizator, abstract : „Chipul său era de nu frumos dar plăcut" *(Zoe)* ; „Chipul său era frumos şi interesant" *(O alergare de cai).*

În realizarea celor mai multe portrete, se observă la Negruzzi preocuparea pentru expresia figurii — tristeţea, graţia, blîndeţea etc. — preocupare esenţială în portretistica literaturii romantice : „era o tînără damă blondă a căria figură avea acea blîndeţă ce se vede învecinicită de penelul lui Rafael" ; „Chipul său era frumos şi interesant, dar o întristare deznădejduită se vedea pe faţa sa palidă" ; „avea un aer aşa de dulce, aşa de încîntător, aşa non so che" *(O alergare de cai)* ; „El era atît de frumos, întristarea răspîndită pe faţa lui arăta atîta adevăr".

Negruzzi cunoştea şi „fiziognomia" lui Jean Gaspard Lavater, scriitor elveţian din sec. al XVIII-lea, care a încercat să stabilească caracterul oamenilor după trăsăturile feţei : „Chipul său era, de nu frumos, dar plăcut. Lafater din cea dintîi vedere l-ar fi judecat după fruntea lui strîmtă, buzile groase şi sprincenile rădicate cu disproporţie d-asupra ochilor ; dar şi nefiind cineva fizionomist putea, fără a se greşi, să-l boteze de nătărău după căutătura cea speriată şi neclintirea figurei sale" ; „Faţa lui tînără şi bărbătească însufla o încredere, iar ochii lui albaştri ca azurul, plini de foc, dovedeau curaj şi nefrică" *(Zoe).*

După cum se poate observa, în realizarea portretelor, se utilizează, în general, vocabularul limbii comune. Autorul recurge, însă, şi la neologisme : *figură, poziţie, blondă, palidă.* Alături de *întristare, trist,* sînt folosite şi neologismele : *melancolie, melancolic.* În aprecierea înfăţişării figurii în mod abstract, apare cu predilecţie neologismul *interesant.* Inefabilul figurii este sugerat de expresia „non so che".

Autorul completează, uneori, înfăţişarea exterioară a personajului cu descrierea îmbrăcămintei. Memoria vizuală a autorului este surprinzătoare în descrierea vestimentară. Iată un exemplu : „El purta un antereu de suvaia alb, era încins cu un şar roşu cu flori, din care o poală se slobozea pe coapsa stîngă, iar capetile alcătuind un fiong dinainte, cădeau apoi peste papucii lui cei galbeni. Pe sub giubeaua de pambriu albastru, blănită cu samur, purta una dintr-acele scurte caţaveici, numite *fermenele,* broderia

căria, cu fir şi cu tertel, îi acoperea tot pieptul. In cap avea un şlic de o circoferenţă cel puţin de şapte palme" [2](*Zoe*).

Ceea ce ne reţine în nuvela memorialistică a lui Negruzzi este, îndeosebi, plasticitatea în descrierea unor episoade — situaţii specifice timpului evocat, alaiuri, costume orientale de epocă — pasaje pe care scriitorul sec. al XIX-lea le-a prezentat prin mînuirea unui vocabular curent probabil la începutul secolului al XIX-lea, dar învechit astăzi şi, deci, cu funcţie evocatoare pentru cititorul modern. De aceea, în aceste părţi descriptive ale nuvelelor nu se respectă atît un precept romantic de folosire intenţionată a arhaismelor pentru fixarea culorii istorice şi locale, ci este vorba mai de grabă de ochiul unui realist care preferă observaţia exactă a realităţii exterioare. Vigoarea descrierii constă în utilizarea unei adevărate terminologii referitoare la diferite aspecte ale vieţii economice, politice şi sociale de la începutul secolului al XIX-lea în Ţările Româneşti. Iată încă un exemplu: „De abia înserase, uliţile era însă pustii. Din cînd în cînd şi foarte rar se auzea pe pod duruitul unei caleşce, în care era vreun boier ce se ducea la o partidă de cărţi, sau un fiacru ce trecea ca săgeata, şi lăsa să se zărească nişte bonete femeieşti. Nici un pedestru nu era pe uliţi, afară de fanaragii care striga regulat *raita* pentru că la 1827 septembrie nime nu s-ar fi riscat a merge pe jos singur pe uliţi, după ce înnopta. Pojarul de la 20 iulie prefăcuse în cenuşă mai mult de jumătate a oraşului Iaşii, şi fanaragii, masalagiii, potlogarii de care gemea oraşul, şăzînd ascunşi printre rîsipuri, pîndeau pe nesocotitul pedestru care zăbovise a se întoarce acasă şi adeseori el pierdea împreună cu punga, şi viaţa sau cel puţin sănătatea. In zadar îmblau strejei de arnăuţi şi de simeni; nu puteau stîrpi aceste înrăutăţiri, nici descoperi bandele vagabonzilor" (*Zoe*).

In cîteva descrieri schiţate ale naturii (*O alergare de cai*) ne reţine sobrietatea notaţiilor: „Ceriul era turbat; nori groşi se primblau ca nişte munţi pe el, lăsînd în urma lor o ceaţă-cenuşie; luna se ascunsese; cîteva stele pribage se iveau unde şi unde printre nori". „Tunetul vuia în depărtare; cerul acum se învălea cu o haină posomorîtă; stelele pereau pe rînd".

In aceste pasaje descriptive, în care tabloul este înfăţişat ca o simultaneitate de imagini, autorul foloseşte construcţia adecvată: acumularea de propoziţii coordonate juxtapuse.

Din analiza precedentă desprindem concluzia că în nuvela memorialistică, stilul familiar, cu cuvinte, construcţii specifice limbii vorbite, nu-l determină pe scriitor să renunţe la structura literară, intelectualizată a stilului său. Imbinarea unor procedee ale stilului oral de factură populară cu aspecte cărturăreşti (digresiuni, aluzii literare, istorice şi sociale —referinţa la autori străini — clasici şi moderni — inserarea în cursul povestirii a unor nume proprii ilustre, a unor personaje literare etc., utilizarea unor procedee stilistice ale literaturii romantice) caracterizează proza memorialistică a lui Negruzzi. Interferenţa complexă dintre influenţe diferite transmit limbii scriitorului contraste dintre cele mai izbitoare: construcţii, cuvinte, forme gramaticale şi fonetice specifice limbii vechi şi populare, mul-

---

[2] A se vedea modalitatea asemănătoare de descriere vestimentară la N. Filimon în *Ciocoii vechi şi noi*, pentru care cf. I. Gheţie, *Observaţii privitoare la lexicul prozei artistice a lui N. Filimon* în „Contribuţii la istoria limbii române literare în secolul al XIX-lea", vol. III, 1962.

te cu circulație locală, alături de construcții calchiate după modelul limbii franceze, de neologisme, unele cu forme azi învechite sau altele ieșite din uz ; elemente cărturărești, alături de termeni, expresii, construcții ale limbii vorbite familiare.

3. E de presupus că Negruzzi a stăruit asupra cronicilor înainte de 1837, într-o perioadă cînd își pregătea *Ștefaniada*[3]. Nuvela *Alexandru Lăpușneanul* este scrisă,desigur, înainte de 1840.

Ceea ce datorează Negruzzi, pe plan lingvistic, scrierilor mai vechi (texte religioase, cronici) se confundă în mare parte cu aspectele fonetice, gramaticale sau lexicale arhaice care se mai păstrau, cel puțin regional, în limba vorbită de la începutul secolului al XIX-lea ; unele dintre aceste particularități nu fuseseră eliminate încă din limba literară. De aceea, influența textelor vechi accentuează caracterul popular al limbii nuvelei istorice în special.

Imprumutînd principalele elemente istorice din cronica lui Gr. Ureche, Negruzzi a creat, în nuvela *Alexandru Lăpușneanul*, o narațiune amplă, cu un puternic conflict dramatic, înlănțuind logic episoadele și adîncind individualitatea personajelor observate de caracterologul modern, care manifestă o atitudine detașată, obiectivă față de eroii săi.

Dramatismul nuvelei se realizează îndeosebi prin modalitățile variate de caracterizare a personajelor în diferitele momente ale construcției epice : dialog, narațiune, comentariul succint al autorului. In caracterizarea personajelor, semnificativ este portretul moral[4], înfățișat mai ales prin comportarea, atitudinea eroilor în diversele situații.

Sobrietatea clasică a mijloacelor prozatorului în caracterizarea caracterologică atinge momentele construcției epice și se reflectă și în utilizarea faptelor de limbă în toate tipurile de contexte ale nuvelei.

Problemele pe care le ridică limba nuvelei sînt determinate de faptul că fixarea culorii istorice este, în esență, implicită substanței relatărilor. Negruzzi sesizează istoricul în primul rînd prin ceea ce ne înfățișează și nu prin cum ne înfățișează. In acest sens, el este mai puțin romantic decît Odobescu, la care arhaizarea exterioară prin cuvînt, în lungile digresiuni descriptive de costume, alaiuri, obiecte, este mai în consonanță cu preceptele narațiunii istorice romantice. La Negruzzi, arhaizarea intenționată prin utilizarea mijloacelor lingvistice se realizează în și mai mică măsură dacă raportăm limba nuvelei sale la limba comună a epocii. Multe cuvinte, forme și construcții, astăzi învechite, sînt întrebuințate spontan, firesc, deoarece ele se păstrează, la începutul secolului al XIX-lea, cel puțin în graiul regional al autorului. Numai pentru cititorul contemporan acestea au capacitatea să sugereze o atmosferă, să fixeze culoarea istorică.

Spre deosebire de Odobescu, la Negruzzi culoarea istorică este sugerată nu atît prin arhaismul erudit, cît mai ales prin forme, construcții, expresii și cuvinte populare. De asemenea, predilecția autorului de a utiliza

---

[3] Cf. N. Iorga, *Istoria literaturii românești în veacul al XIX-lea*, vol. II, p. 39.

[4] Vezi și *Sorin Alexandrescu — Ion Rotaru, Analize literare și stilistice*, București, 1967, p. 167—171.

zicale, proverbe se explică prin orientarea sa spre valorificarea artistică a elementului popular, amintindu-ne pe Ion Neculce. Limba populară asigură autenticitatea dialogurilor în nuvela lui Negruzzi. Astfel înțelegem de ce neologismele sînt utilizate în narațiunea sau în comentariul autorului care manifestă o atitudine de obiectivare față de personajele sale și de ce ele nu apar în dialoguri. Sfera acestor neologisme este variată sub raport atît lexical cît și gramatical; uneori întrebuințarea lor nu-l ferește pe autor de anumite stridențe prin alăturarea unui neologism, nepotrivit cu realitatea la care se referă, de un cuvînt vechi popular *feudalitate; gvardie; „deputații* erau porunciți de Tomșa"; *„ministrului* său Moțoc"; *planul; caracter; comploturi; revolte; influință; favor; figură; delirul; espusă; intrigant; indiferent; corumpe; meditează; corăspunzîndu-se; dispoza a se risca.*

Scriitorul care vorbește despre prețuirea limbii[5] așa cum se găsește „în cărțile vechi și în gura poporului" dovedește că știe s-o întrebuințeze cu mare meșteșug în nuvela *Alexandru Lăpușneanul.*

Lexicul popular în vorbirea personajelor este plin de culoare prin expresiile, proverbele, comparațiile sau metaforele de factură populară. Astfel, Stroici vorbește de „moșia" care „a să cadă de isnoavă în călcarea păgînilor", de „astă negură de turci" care „va pustii țeara", Moțoc îl încredințează pe domn: „un fir de păr nu se va clăti din capul Înălțimei tale", după ce mai înainte îl informase: „ai auzit lucrurile precum nu sînt; căci așa este obiceiul norodului nostru, să facă din țînțar, armăsar. Pentru aceea obștia ne-au trimis pe noi să-ți spunem că norodul nu te vrea, nici te iubește"... Veveriță închină pentru gîndul domnului „de a nu mai strica pre boieri, și a bîntui norodul". In același limbaj popular colorat vorbește și Alexandru Lăpușneanul. La întoarcerea în țară el spune boierilor: „Am auzit de bîntuirile țerii și am venit s-o mîntui". Despre Stroici spune că „nu știe ce este îmbunarea și minciuna; lui i se par că toate paserile ce zboară se mănîncă" etc. Arta conciziunii, care accentuează caracterul dramatic al nuvelei, se realizează de multe ori prin apelul la expresia populară lapidară, plină de tîlc. Lăpușneanul i se adresează lui Moțoc printr-un proverb care exprimă concentrat atitudinea lui nesinceră, caracterizîndu-l sugestiv: „Pesemne gîndești că uu nu știu zicătoarea moldovenească „Lupul părul schimbă, dar năravul ba!" Tot pentru conciziune sînt folosite și expresiile memorabile de tipul „Proști, dar mulți!"

Expresia retorică a lui Lăpușneanul amintește de stilul retoric al textelor religioase sau al cronicilor. Se manifestă prin propoziții interogative scurte, însoțite de elementul arhaic *au doar*: „Au doar nu sînt și eu unsul lui Dumnezeu? Au doar nu mi-ați jurat și mie credință, cînd eram numai stolnicul Petre"?

Caracterizarea prin contrast a personajelor — procedeu de factură romantică — se realizează și pe plan lingvistic. Astfel, portretul moral al lui Lăpușneanul (ferm, dîrz) transpare în exprimarea lui directă, fără ascunzișuri, energică pînă la duritate: „Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreau";

---

[5] Pentru părerile lui Negruzzi în problemele dezvoltării limbii române literare vezi E. Lovinescu, *Costache Negruzzi, viața și opera.* Casa școalelor, 1940; Gh. Bulgăr în *Limbă și literatură* 1955, p. 3—20; Gh. Brîncuș în „Limba română", nr. 4, 1956.

„dacă voi nu mă iubiți, eu vă iubesc pre voi, și voi merge ori cu voia ori fără voia voastră". Construcția antitetică, subliniată mai ales de paralelismul sintactic al propozițiilor este sugestivă. Forma de viitor cu auxiliarul „voi" reliefează voința personajului. Aceeași funcție stilistică o are și aliterația realizată prin repetarea consoanei „v". In contrast cu Lăpușneanul, Moțoc folosește vorba ocolită; simulînd dragostea pentru țară, caută să ascundă ura pe care o nutrea pentru domn. Ipocrizia lui Moțoc este imediat relevată în comentariul autorului: „Moțoc îi sărută mîna, asemenea cînelui care, în loc să muște, linge mîna care-l bate".

Expresia arhaică populară evocatoare apare și în narațiune sau în comentariul direct al autorului: *„pierise ucis de buzduganul lui Ștefan Tomșa"; cîrmuia țeara; spahii; oaste de strînsură; jalobe; norod; via* „trăia"; *pomenirea* „amintirea" etc.

Mult mai rar, arhaismul popular se îmbină cu arhaismul savant: „la spatele fieștecăruia boier *dvorea* cîte o slugă care *dregea*".

Arhaizarea erudită — specifică literaturii istorice romantice — apare, credem, în descrierea vestimentară a Doamnei Ruxanda. Unele cuvinte *(zobon, felendreș)* sînt explicate de autor. Expresia figurii este schimbată, de asemenea, în manieră romantică: „Ea însă era tristă și tînjitoare, ca floarea espusă arșiții soarelui, ce nu are nimică s-o umbrească".

In concluzie, se poate spune că, în nuvela istorică *Alexandru Lăpușneanul*, coordonata stilistică fundamentală este forma de sobrietate clasică, relatarea concisă în notații scurte sau în formule lapidare. Caracterul neomogen al structurii lexicale se constată numai în raport cu contexte diferite ale construcției epice (dialogul dintre personaje, pe de o parte, narațiunea, comentariul autorului, pe de altă parte).

4. Pecetea stilului vorbit o poartă multe din scrisorile pe care autorul le adresează unui personaj fictiv cu care întreține o conversație scrisă despre tot felul de subiecte. Cuvinte, expresii, locuțiuni, construcții, la care putem adăuga proverbe, zicale — toate imprimă stilului său epistolar caracterul oralității populare. Structura frazei este simplă. Propozițiile în frază sînt legate de obicei prin raporturi de coordonare[6].

Vorbirea spontană, familiară, de factură populară, nu determină, însă, pe scriitor să renunțe la stilizarea intelectualizată a exprimării sale artistice. Intelectual fin, Negruzzi își ornamentează stilul cu diferite și variate procedee literare: digresiunea, aluzia savantă, amplificarea, utilizată, uneori, ca mijloc de interiorizare a observației, ca mijloc de a crea o tensiune intelectuală sau afectivă (comp. *Amintire funebră; Ochire retrospectivă);* enumerarea detaliilor cu o surprinzătoare forță realistă (comp. *Fiziologia provințialului);* reticențe, gradația (ascendentă sau descendentă), antiteza, apostrofa, invocația retorică, calamburul etc. La aceasta adăugăm frecventele referințe la autori străini (clasici și moderni).

Această modalitate de relatare atrage utilizarea unei sfere lexicale mai largi din care nu lipsește neologismul impus de cultura modernă. Astfel, tonul glumeț al unei relatări este marcat uneori prin apropierea nu-

---

[6] Vezi și Ion Dumitrescu, *Arta frazării în proza lui Costache Negruzzi*. „Limbă și literatură", nr. 8, 1964, p. 421—435.

melui unui personaj mitologic de un cuvînt sau o expresie populară : „Muzele spăimîntate și Apolon cu părul măciucă în cap fugiseră care încotro de groaza ianicerilor *(Un poet necunoscut)* ; calamburul este realizat de multe ori prin asocierea dintre neologism și un cuvînt vechi, popular sau regional : „Nime nu mai gîndea la *poeți* ce ședeau ascunși prin *poeți* cotețe (ib.).

In descrieri de natură cu notații în manieră romantică nu este ocolit neologismul : „Frunzele gemeau la suflul melancolic a vîntului. Noaptea își întindea pe încetul tristul său hobot ; și florile ascunse în umbră se vesteau numai prin parfumul lor" *(Pentru ce țiganii nu sînt români)*. De observat și construcția sintactică cu propoziții coordonate juxtapuse în înfățișarea tabloului cu imagini simultane. Izolarea prin pauză mărește ritmul ansamblului frazeologic și face mai puternică rezonanța emotivă a fiecărui element din tabloul înfățișat.

In redarea unui tablou al naturii văzute prin prisma artei, de asemenea autorul apelează la neologism : „Artistul ar zugrăvi *con amore* acele sate vesele împregiurate de grădini ce se prelungesc pe ambe malurile lui, și acest întreit șir de munți ce se întind în amfiteatru pe orizont"... *(Primblare)*. Cu amabilă ironie, Negruzzi introduce la sfîrșitul pasajului citat o comparație, aluzie socială la moda secolului al XVIII-lea : [munții] „tufoși și creți ca freza unei marchize din veacul al XVIII". Cînd ironia se împletește cu amintirile artei, neologismele, referințele livrești sînt frecvente : „Aici, privind maestatea naturii, el se inspiră de a cînta amorul și gloria, nu în zgomotul orașelor, unde cîte o privighetoare pribeagă, în alee trase cu șfoară, sloboade niște sonuri tînjitoare și regulate ca muzica din Califul din Bagdad" (ib.). Punînd între privirile sale și realitate vălul culturii — după expresia lui T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, I, București, 1966, p. 61 — Negruzzi apelează deseori la comparația abstracă și la comparația mitologică, la epitetul abstract neologic, în aglomerări după procedeul amplificării retorice : „Luat-ai seama atunci la o ceață ce vine și se întinde ca un giulgiu mortuar piste vîrful turnurilor și al clopotniților, ceață grea ca somnul trădătorului și rece ca mîna soartei ; care uneori ca un zmeu se încolăcește împregiurul orașului, sau ca un Briareu își întinde brațele în toate părțile, însemnînd feluri de figuri fantastice, precum un mare caleidoscop ?"... *(Ochire retrospectivă)*. In continuare întîlnim și alte referințe literare : Asmodeu, din povestirea lui Le Sage, profetul biblic Iona și ruinele Palmirei. Alt exemplu : „In risc de a fi numărat între ruinele literaților, nu mă pot opri de a face o comparație mitologică. Oare Vălcica nu seamănă ea cu Aheronul, și gurile Ocnilor cu intrările imperiului lui Pluton ? Ascultînd vuietul ce se făcea în fundul gropilor, mi se părea că aud ciclopii făurind fulgerile lui Joe" *(Pelerinagiu)*.

Cînd aspectele naturii sînt redate direct, transmițîndu-se o impresie nemijlocită, autorul apelează de obicei la procedeul clasic al epitetului ornant generalizator, exprimat fie printr-un termen al limbii comune, fie printr-un neologism obișnuit „Pe înfloritele șesuri a acestor frumoase domene" ; „mîndrul rîu" ; *(Pelerinagiu)* etc.

Un epitet neologic și altul exprimat printr-un termen vechi al limbii comune apar într-un raport de coordonare, ca, de exemplu, în următoarea

gradație ascendentă : „Este un sunet cărui altul nu se poate asemăna, sunet grav, jalnic și fioros ce află totdeauna un răsunet în inimile cele mai tari" *(Amintire funebră).*

Preocuparea pentru stilizarea frazei este evidentă. In genul epistolar, expresia familiară l-a ferit pe autor, de cele mai multe ori, de retorism (caracterizat mai ales prin dezvoltări, amplificări ale construcțiilor sintactice, exclamații, interogații retorice). Sînt mai rare situațiile cînd scriitorul se lasă furat de acest tipar al retoricii *(Amintire funebră ; Ochire retrospectivă).* Astfel oprindu-se mai mult asupra unui episod, Negruzzi încearcă anumite construcții periodice, cu reluarea aceluiași cuvînt la începutul unei propoziții, cu simetrii, antiteze, gradații, comparații etc.

„Cînd bătaia clopotului te face a tresări, cînd îți închipuiești că ea îți vestește moartea unei rude, a unui prieten, a unui cunoscut a căruia viață s-a stins cum se stinge în aer răsunetul aramei sacre, simți atuncea tristețea însinuindu-se în pieptu-ți ca un junghi de gheață, și dacă creștinismul nu ar veni să-ți împrăștie marasmul cu dulcea sa filosofie, ai suferi acele chinuri morale ce nu se pot descrie, și pe care le vindecă numai moartea" *(Amintire funebră)* ; iată și o construcție în care întîlnim, printre altele : dislocarea unei părți de propoziție printr-un lanț de propoziții ; suprimarea termenilor de legătură între propoziții (asindetul) : „Dacă te-ai întîmplat a fi vreodată la apusul soarelui pe dealul Cetățuii într-o seară a lunii lui iunie, după ce ai privit steaua zilei coborîndu-se după muntele Pionul, și după ce treptat razele lui încep a se stinge în umbrele nopții ; în acel clar-obscur priincios ochiului, spune-mi înturnatu-ți-ai vederea de pe culmele învecinate pline de verdeață și de bucurie asupra orașului ce zace la picioarele tale, beat de buiet, culcat pe costișa lui ca să-și odihnească mădulările cele de granit" ?

Se observă că autorul dovedește un anumit simț muzical, un simț al cadenței construcțiilor, predilecția pentru simetrii, de obicei binare, precedîndu-l pe Odobescu, pe care, fără îndoială, l-a influențat [7].

Ordonarea elementelor unei narații, ale unui tablou, se reflectă în alcătuirea simetrică a frazei sau a părților de propoziție și în alte lucrări *(Alexandru Lăpușneanul, Cîntece populare a Moldaviei),* din care ne limităm să dăm două ilustrări :

„Nu se auzea decît murmura valurilor Nistrului, ce izbea regulat stîncoasele ei coaste, sure și goale, și strigătul monoton al ostașilor de strajă, carii întru lumina crepusculului se zăreau răzămați, pe lungile lor lance" *(Alexandru Lăpușneanul).*

„Privească cineva pe acești tineri flăcăi ; cu pălăriile rotunde împodobite cu pene și cu roze, cu pletele lăsate pe spate în unduioasele coame, cu cămașa albă ca zăpada încinși cu curele late cusute cu bumbi și cu ghioci, și zică învățatul anticar de nu e asta acea tunică virilă atît de prețioasă la Romani ; vază aceste opinci legate cruciș pe pulpatele lor picioare și tăgăduiască că nu sînt coturnele Romanilor" *(Cîntece populare a Moldaviei).*

---

[7] T. V i a n u, op. cit. p. 204—205, apropie pe Odobescu de Bălcescu în ceea ce privește „cadența" și „numărul".

5. Interferența dintre elementul popular și cel livresc constituie una dintre coordonatele stilistice ale structurii limbajului artistic în proza lui C. Negruzzi : se realizează în toate speciile literare (nuvelă memorialistică, nuvelă istorică, scrisori etc.), la nivel lingvistic (pe plan lexical și sintactic) sau la nivelul procedeelor literare.

Această coordonată stilistică se poate realiza ca o configurație de mărci pozitive *(popular/livresc)* sau ca o marcă pozitivă (popular) și zero.

Variația graduală a celor două mărci, *popular/livresc*, precum și cea a combinării dintre ele se manifestă, în proza lui Negruzzi, în funcție fie de specia literară a lucrării, fie de contextele diferite ale compoziției, ale construcției epice (narațiune, dialog, comentariu al autorului etc.) ale uneia și aceleiași lucrări. Variația poate avea loc, de asemenea, chiar în interiorul aceluiași tip de context, de la o lucrare la alta sau în interiorul aceleiași lucrări.

IMAGINI LIVREȘTI FORMATE DIN NUME PROPRII ÎN OPERA LUI COSTACHE NEGRUZZI [1]

AL. CRISTUREANU

Majoritatea numelor proprii din opera lui Costache Negruzzi este alcătuită din nume evocative, livrești. Multe dintre acestea sînt cerute prin tematica istorică sau culturală cu caracter eseistic a unora dintre bucățile autorului. Atare nume proprii au un caracter pur informativ. Există însă alte nume de persoane și de locuri care sînt valorificate de scriitor pentru a alcătui imagini artistice inedite, dînd un caracter original stilului său.

Sursa din care provine acest tip de nume proprii este variată, dovedind temeinica cultură a lui Negruzzi. Este valorificată în aceste imagini evocative atît cultura și istoria universală cît și cea națională. In prima parte a lucrării considerăm că este necesară o inventariere a tuturor antroponimelor și toponimelor cu ajutorul cărora se îmbogățește repertoriul imagistico-stilistic al scriitorului. Partea a doua a lucrării va analiza valoarea stilistică a imaginilor respective.

Mitologia, istoria și cultura Greciei antice sînt prezente prin numele de persoană: *Anacreon* (F.R.)[2], *Antigona* și *Edip* (O.A.), *Apolon* (M.S.IV), *Atalanta* (O.A.), *Briareu* (S. XIX), *Calipso* (A.), *Ciclopii* (S. XXVIII), *Dioghenes* sau *Diogen* (M.), *Esculap* și *Ipocrat* (S. IV), *Febus* (A.P.), *Platon* și *Aristotel* (C.), *Temistocle* (S. VIII) și *Xenocrat* (Z).

Mitologia, istoria și cultura romană apar în cadrul imaginilor prin *August* și *Cezar* (O.A.), *Cupidon* (M.), *Didona* (O.A.), *Saturn* (MI.), *Tiberul*

---

[1] Numele sînt extrase din *Scrierile lui Constantin Negruzzi*, volumul I, *Păcatele tinereților*, București, 1872 ; volumul *Poezii*, București, 1872 ; volumul III, *Teatru*, București, 1873.

[2] Abrevierile din lucrare sînt următoarele :

A. = *Au mai pățit-o și alții* ; A.L. = *Alexandru Lăpușneanul* ; A.P. = *Aprodul Purice* ; C. = *Cum am învățat românește* ; C.V. = *Cîntec vechi* ; F.R. = *Flora română* ; M. = *Muza de la Burdujeni*, Ml. = *Melancolie* ; O.A. = *O alergare de cai* ; Scrisori : S.I. = *Primblare* ; S. III = *Vandalism* ; S. IV = *Un poet necunoscut* ; S.V. = *Iepurărie* ; S. VI = *Catacombele mănăstirii Neamțu* ; S. VII = *Calipso* ; S. VIII = *Pentru ce țiganii nu sînt români* ; S. IX = *Fiziologia provințialului* ; S. XII = *Păcală și Tîndală* ; S. XV = *Critică* ; S. XIX = *Ochire retrospectivă* ; S. XXII = *Istoria unei plăcinte* ; S. XXIII = ; S. XXIV = *Univs'* S. XXVIII = *Pelerinagiu* ; S. XXX = *Băile de la Ems* ; S. XXXI = *Alexandru Donici* ; S. XXXII S. R. = *Sobieschi și românii* ; T. = *Toderică* ; Z. = *Zoe*.

= *Tiberiu* (S. XXVIII) şi *Tit* = *Titus* (S.I.). Toponime mitologice şi evocativ-istorice ale antichităţii greco-romane apar în exemplele: *Aheron* (S. XXVIII), *Cartagina* (O.A.), *Dodona* (C.V.), *Parnas* (IV), *Palmira* (S. XIX), *imperiul lui Pluton* (S.XXVIII) şi *Roma* (O.A.)

Mitologia creştină se prezintă cu numele: *Adam* şi *Eva* (C.), *Dracu* (S. XII), *Dumnezeu*[3] (A.L., A.P., O.A., S.XII, S. XIX), *Magdalina* = *Maria Magdalena* (S. VIII), *Hristos* (A.L.) şi *Maica Domnului* (A.L.). Topice ale mitologiei creştinismului sînt reprezentate prin: *Iad* (S. VIII, T.), *Kana* = Cana Galileii (T), *Rai* (S. VIII, I), *Sodoma* (S. VIII).

Literatura şi cultura universală, medievală şi modernă, pînă la cea contemporană scriitorului, aduc în imagini cel mai mare număr de nume livreşti. Repertoriul acestei surse este prezent cu exemplele: *Abeilard* (S. VIII), *Amelia* şi *Mansfeld* din romanul lui Fielding (A.), *Asmodeu* (S. XIX), *Balzac* cu personajul său *Gobsec* (O.A.), *Beethoven, Haydn* şi *Paganini* (A.), *Byron* (A., S. VII), *Canova* (O.A.), *Elicio* şi *Galateea* (O.A.), „Emil" de Rousseau (A.), *Faust* (F.R.), *Ferdinand* şi *Luiza*, eroii lui Schiller (O.A.), *Ghete*[4] = *Goethe* (M), *Gilbert* (S. IV), *Hoffman* (A., S. IV) *Hogarth* (S. IX). *Lavater* (Z.), *Metastasio* (T), *Molière* (S. IV), *Mozart* (A), *Osian* (S.I.), *Rousseau* (S.V), *Sancho Panca* (S. XXIV), *George Sand* (A.), *Walter Scott* (S.I.), *Sinbad marinarul* (S. IV), *Madame de Stael* (A.), *Verter*[5] *şi Şarlota*, personajele preromantice ale lui Goethe (O.A.). Observăm din ultima listă bogăţia de material care evocă scriitori universali, personaje literare, oameni de cultură, ş.a.m.d.

Istoria universală feudală şi modernă revine în domeniul acestui procedeu imagistic datorită lui: *Napoleon* (S. IV, V, XV şi XXIV), *Sobieski* (S.R.) şi *Suleiman* = *Soliman magnificul* (S. III). Geografia mondială furnizează material stilistic prin intermediul exemplelor: *Albion* (S. XXX), *Eldorado* (S. IV), *Elveţia* (S.I.) şi *Hina* = *China* (S. VIII).

Filonul universal se îmbină la Negruzzi cu cel naţional şi în exemple cercetate în lucrarea de faţă. Istoria românilor aduce în stil imaginea lui: *Alexandru cel Bun* (S. VI), *Iacov Despotul* (S. XIX), *Mihai Viteazul* (S. III), *Radu* (cel Frumos) (S. XIX), *Petru Rareş* (A.L.), muma lui *Ştefan* (S. XXII), *Ştefan cel Mare* (A.P., S. I., III, IV, XIX). Geografia Moldovei şi a altor ţinuturi româneşti îi furnizează felurite imagini prin exemplele: *Dunărea* (A.L., S III), *Moldova*, rîul şi ţara, (S. I., VIII), *România* (A.L., A.P., S. III, XXIII)[6].

---

[3] *Dumnezeu* apare în materialul nostru ca fiind cel mai frecvent nume. Sursa mitologică tradiţională transmisă datorită religiei creştine a lăsat adînci urme în limbă. Dovadă sînt expresii stereotipe, golite de conţinut, de tipul: „cîte zile îmi va da Dumnezeu", prezentă şi în partea a II-a din din Alexandru Lăpuşneanu. Din cărţile religioase au pătruns în limbajul maselor şi apoi la scriitorul studiat expresii de tipul: *„Dumnezeu* s f î n t u l ; m i l o s t i v u l" (A.P.) ; *Dumnezeul* meu, îndură-te!" (O.A.). Mai jos în lucrare comentăm utilizarea numelui divinităţii în stilul romantic al nuvelei „Zoe", cu aceasta nu epuizăm însă rolul stilistic al acestui nume evocativ.

[4] Pentru numele Ghete = Goethe, Hoffman respectăm ortografierea din ediţia de la 1872—1873.

[5] *Verter*, idem ca la nota anterioară.

[6] Vezi scrierile lui C o s t a c h e N e g r u z z i, volumul I, *Păcatele tinereţelor*, Bucureşti, 1872, p. 160.

Literatura națională este valorificată datorită exemplelor: *Arghir* (C., S. VIII), *Chiriţa (S.* XXVIII), *Dositeu* (S. XX) şi *Petru Maior (C.).* Folclorul românesc atît de apreciat de cei de la 1848 își aduce și el aportul onomastic mai ales în povestirea fantastică cu tematică folclorică „Toderică", ca și în Scrisoarea a XII-a, „Păcală și Tîndală". Din folclor sînt preluate: fata lui *Chiriac* (S. XXXII), *Ciubăr-vodă* (S. XII), *Făt-Frumos* și *Elena Cosînzeana* (S. XXXI), *Mărica, Păcală, Pepelea, Sfarmă piatră* (toate în S. XII), *Statu Palmă* (T.), *Strîmbă Lemne, Tîndală şi zmeii* (S. XII). Folclorul este apreciat de pașoptiști pornind de la concepția lor despre valoarea literaturii populare ca notă definitorie aparte a unei națiuni.

Exemplele din diferite surse enumerate mai sus primesc în contextul artistic al lui Negruzzi diferite valorificări artistice. Utilizarea simbolurilor mitologice, istorice și culturale în comentarii, portretizări, peisagistică și chiar pentru a stîrni umorul este un procedeu al clasicismului. In tot cursul veacului trecut la mulți scriitori români, inclusiv la Negruzzi, a persistat imagistica clasicizantă. Aria de inspirație pentru astfel de imagini nu se mărginește însă la epoca antică, dar prin aceasta nu se înregistrează o depășire stilistică a clasicismului, ci doar o îmbogățire a resurselor sale de imagini evocative.

Extinderea acestei arii la exemple din literatura preromantică, romantică și realistă a Europei ca și în domeniul mitologiei creștine și al istoriei universale constituie un document despre cultura scriitorului studiat. Preocuparea pentru istoria, literatura și folclorul românesc, note definitorii ale specificului național, făceau parte din arsenalul ideologic al generației de la 1848, angrenată în lupta de eliberare națională și socială.

Imaginile livrești apar uneori prin comentarul erudit cu rol de aluzie literară, de exemplu: „De nu vrei să mă crezi, vezi ce zice *Balzac* în Papa *Gobsec*" (O.A.) sau „de-mi va abate vr-odată să-mi vînd moșia, am de gînd să pun în publicație ca și *Temistocle* că pre lîngă celelalte calități ea se bucură și de un bun vecin" (S. VIII).

Portretizările unor personaje sînt efectuate și prin intermediul comparării cu personalități ilustre sau cu personaje literare. Puterea de sugestie a imaginilor e diferită de la caz la caz. De exemplu, Pușkin devine „acest *Byron* al Rusiei" (S. VII). Atitudinile deplasate ale „provințialului" intimidat de ritmul vieții din capitală provoacă reflexia: „Ce scene atunce, vrednice de penelul lui *Hogarth*" (S. IX). Frumusețea feminină apare definită în „O alergare de cai" prin imagini clasice de tipul: „Doamna *B.* juca cu lăncerul ... O voi asemăna cu *Atalanta* alergînd pe luciul valurilor" sau „Ai fi zis că este o s t a t u e de marmură eșită din mîinile lui *Canova*" ori „Infurierea ei m-a îngrozit. Era de o frumusețe fioroasă. Așa trebuie să fi fost *Didona* cînd hotărî a se îngropa subt ruinile *Cartaginei*". De asemenea aspectul tinerei „Zoe" „ar fi înflăcărat pe *Xenocrat* dacă ar fi fost la Iași".

De la portretul conturat cu aluzii sau comparații clasice se trece în aceeași „O alergare de cai" la tabloul clasicizant.

Persoanele primesc sub pana scriitorului atitudini clasice prin imagini culese din literatura antichității ori din cea preromantică: „dar ce amar trebue să fie în sufletul lui și cîtă jale în inima soției sale, care semăna *Antigonei* sprijinind pe *Edip*". Atitudinile tinerilor îndrăgostiți sînt definite evocativ prin personaje ale literaturii preromantice, care degaja un puternic

accent sentimentalist. Totuși substratul ironic nu lipsește din comentarii: „Dacă astă gingașă *Luiza* caută vr-un *Ferdinand* negreșit că nu-l va găsi la Chișinău", sau „Mîngăe-te simțitorule *Verter*, *Șarlota* ta nici a murit, nici s-a înjunghiat, nici și-a făcut samă".

Imaginile clasicizante, deși despersonalizează oarecum pe cel portretizat totuși reușesc uneori să devină sugestive. Utilizarea de nume mitologice de persoane sau de locuri reprezintă încă o îndepărtare, o ștergere a prospețimii și concreteței din descrierea unui peisaj. După cum arăta Tudor Vianu în *Arta prozatorilor români*[7], atunci cînd Negruzzi redă atmosfera unei seri încețoșate din Iași „cîte amintiri literare sunt folosite: Briareu, eroul mitic. dracul șchiop Asmodeu, din povestirea lui Le Sage, profetul biblic Iona și ruinele Palmirei! Ne întrebăm dacă printr-un văl atît de des de reminiscențe natura însăși se mai poate vedea. Russo dispunea de sensații cu mult mai fragede și mai directe".

In schimb atunci cînd atare imagini nu copleșesc descrierile, ele reușesc să păstreze o oarecare putere de sugestie, fără ca să contribuie prin aceasta prea mult la conturarea peisajului. De exemplu, conacul de la Ruginoasa, reședința viitoare a familiei Cuza, este asemuit unui „castel descris de *Walter Scott*". Revenirea la descrierea transfigurată prin prisma artei atunci cînd este descris peisajul intrării ocnelor de sare de la Tîrgu Ocna, în fățișarea locului este din nou încărcată cu nume proprii și toponime livrești Turnul Precistei îi amintește vreun tiran ziditor de felul lui *Tiberiu*. Comentarul despre intrarea în ocne aduce o interesantă și lucidă notație în legătură cu limitele acestui procedeu: „In risc de a fi numărat între ruginile literaților, nu mă pot opri de a face o comparație mitologică. Oare V ă l c i c a nu seamănă ea cu *Aheronul*, și gurile ocnilor cu intrările imperiului lui *Pluton*? Ascultînd vuietul ce se făcea în fundul gropilor, mi se părea că aud *Ciclopii* făurind fulgerile lui *Joe*"[8]. Totuși în opera lui Negruzzi din prima perioadă, cînd nu se emancipase din perceptele stilului clasicizant, există cîteva imagini clasice introduse cu totul artificial în context ca de pildă imaginea următoare din „Aprodul Purice":

> Sau după cum primăvara omătul cel adunat
> Printre rîpi, și d-a lui *Febus* calde raze săgetat...

Reluînd firul expunerii, nu trebuie însă omis faptul că unele dintre imaginile livrești au la Negruzzi o mare capacitate sugestivă datorită talentului său literar. In capodopera sa „Alexandru Lăpușneanu" utilizarea numelui propriu *Dumnezeu* devine un puternic mijloc de caracterizare și portretizare a personajelor. Doamna Ruxanda caracterizează astfel cruzimea și religiozitatea ipocrită a soțului „Pentru că, cu monăstirile nu se răscumpără sîngele, ci mai ales ispitești și înfrunți pe *Dumnezeu*, socotind că făcînd biserici îl poți împăca". Lăpușneanul la acea presupusă împăcare cu boierii, invocă cu ipocrizie divinitatea, ca un preacucernic „și să ne iertăm unii pe alții pentru că sîntem muritori, rugîndu-ne Domnului nostru *Isus Hristos*". Masca presupusei religiozități este lepădată de Lăpușneanu înaintea morții cînd exclamă „Dumnezeu sau dracu mă va însănătoșa!", expresia devenind definitorie pentru personaj.

---

[7] T u d o r V i a n u, *Arta prozatorilor români*, București, 1941, p. 49.
[8] Scrierile lui C o s t a c h e N e g r u z z i, volumul I, *Păcatele tinereților*, p. 312

Numele divinității creștine în nuvela romantică „Zoe" apare într-un context plin de invocații retorice și meditații tînguitoare atît de preferate în stilul scriitorilor romantici. Părăsită de cel iubit, Zoe se lamentează astfel „*Dumnezeule, fie-ți milă de mine și nu mă aduce la desnădăjduire!*" La Negruzzi însă chiar și aceste patetice invocații sînt în general destul de concise, cu o oarecare sobrietate, evitîndu-se retorismul zgomotos care se revarsă la alți scriitori romantici în zeci de cuvinte. Zoe se adresează seducătorului astfel: „și vei avea a da samă lui *Dumnezeu*". Această apostrofă reținută ne aduce aminte involuntar lapidara și memorabila expresie ce servește drept motto a părții a doua din nuvela „Alexandru Lăpușneanul".

Negruzzi este însă nu numai un scriitor impregnat în stilul său de elemente clasicizante și romantice, ci în primul rînd unul din făuritorii curentului literar realist la noi. In domeniul onomasticii operei sale, comentînd exclusiv numele livrești, acest realism, întrezărit parțial chiar și printre rîndurile comentariilor anterioare, se vădește din plin atunci cînd apare umorul său. Simbolurile livrești devin, datorită observării exacte și fără prejudecăți a realității, un important procedeu umoristic. Contrastul între o realitate banală și ridicarea ei la simboluri livrești prestigioase declanșează rîsul cititorului. Nu lipsește umorul din scrisoarea IV „Un poet necunoscut". Scavinschi cel necunoscut, pentru care Negruzzi dovedise o oarecare afecțiune, vine la Iași fiindcă i s-a vorbit „de acest *Eldorado* mai toate acele minuni ce le spune *Sinbad marinarul* în cele O mie și una de nopți". Moldova cotropită nu este propice poeziei căci „Muzele spăimîntate și *Apolon*, cu părul măciucă în cap, fugiseră care încotro de groaza ianicerilor". In aceste timpuri sînt de prisos poeziile lui Scavinschi, adică acele „sonete pentru răsărita stea a *Moldaviei*, ode, epitalame în care toți zeii din *Olimp* figurau". Chiar la descrierea morții insignifiantului poet Negruzzi nu se poate abține de a utiliza același procedeu contrastant, plin de umor:

„*Napoleon* muri zicînd *Franție* — oaste,
Scavinschi zicînd: lipsă - musteți.
Hoffmann moare de jale că i-a perit motanul.
Scavinschi pentru că i-au căzut mustețile.
Firește, judecînd, deosebirea nu e atît de mare".

Demitizarea persiflatoare apare în povestirea fantastică „Toderică" și în scrisoarea „Păcală și Tîndală". Folclorul românesc, atît de apreciat de Negruzzi ca și de toți pașoptiștii devine o sursă de inspirație literară, dar la scriitorul comentat este și o resursă umoristică. Povestirea „Toderică" anticipează pe „Ivan Turbincă" a lui Creangă. Inceputul povestirii creează un cadru folcloric umoristic de largă respirație: „Pe cînd trăia *Statu-Palmă Barbă cot*, și în Academia din *Podul Iloaei* da lecții vestiții dascăli *Păcală* și *Pepele*"... Deveniți oaspeții lui Toderică, Mîntuitorul și Sfîntul Petru se simt atît de în largul lor încît apostolul declară euforic că „de la nunta din *Kana* nu băuse așa vin minunat". Umorul scriitorului, cu rezonanțe iluministe, a displăcut unora, iar „nevinovata poveste servi de pretext *Tartufilor* politici ca să închidă jurnalul și să exileze pe autor".

Filonul folcloric este din plin valorificat în scrisoarea „Păcală și Tîndală". Personajele folclorice, așa cum apar ele aici, stîrnesc hazul, căci:

„copilărisem cu *Ciubăr Vodă* cu care învățasem carte la dascălul Pascal", iar ca naș îl are pe Păcală. Fantastica genealogie continuă prin notațiile „Tatău meu era nepot viteazului *Sfarmă Piatră*", iar ai lui „erau înalți ca brazii și voinci ca *Smeii*". Citarea personajelor folclorice este efectuată numai în o asemenea postură și mai departe.

Bucata „Au mai pățit-o și alții" provoacă ridiculizarea soților cu totul convinși de fidelitatea și genialitatea consoartelor și prin aceea că ele ne sînt prezentate în următoarele feluri: „N a t a l i a mea, zise altul, este muzicantă din cap pînă în picioare. Sonetele lui *Beethoven*, fantasiile lui *Haydn*, capriciurile lui *Paganini* pentru ea sînt o jucărie". Altul nu poate să se lase dejosit căci: „Soția mea e păgînă ca *Lord Byron* și poetă ca *Georges Sand*. Autorul ei favorit este Victor Hugo". Zimbolici, mai modest, consideră că tinerica sa nevastă este un prototip de naivitate și virtute, deoarece „In toată dimineața, după ce caută de trebile gospodăriei, iese în galeria de lîngă etacul său, unde privindu-și florile cetește pe *Emile* a lui *Rousseau*".

Mergînd pe aceeași linie a satirizării, scriitorul preface un cuvînt cult în nume propriu, pentru a reliefa din plin incultura „provințialului". Cu multă candoare provincialul „a să-ți spuie că s-a jucat comedia lui *Vodevil* care este foarte ghizdavă și nostimă."

Ridiculizarea prin intermediul numelor proprii apare și în cadrul unor nume topice ale cîtorva localități puțin importante din Moldova. Dacă în Toderică este vorba despre imaginea Academiei de la *Podul Iloaei*, în „Păcală și Tîndală" apare drept coleg la școala din aceeași localitate Ciubăr Vodă. Purismul analogist al lui Aron Pumnul este persiflat prin ridicola poetă și muziciană C a l i o p i B u s u i o c, care are drept reședință puțin însemnatul tîrg Burdujeni, de lîngă granița cu Bucovina. Reședința „Muzei de la Burdujeni" ridiculizează în plus pretențiile sale, erudite, iar plasarea lîngă Bucovina, unde activa Pumnul, este semnificativă. Procedeul ne amintește de Alecsandri al cărui personaj „Iorgu de la Sadagura" studiase și el la „afcademii" tocmai într-un obscur tîrgușor bucovinean foarte apropiat de granița Moldovei.

Negruzzi trebuie privit însă, pe lîngă cele indicate mai sus, și dintr-o altă perspectivă. Sentimentul patriotic va alcătui o permanență tot mai accentuată a concepțiilor sale. Adesea numele proprii provenite din istoria românilor ca și din cea a Romei antice apar într-un context solemn sau plin de căldură. De exemplu, scriind despre Ștefan al Moldovei, aflăm în context notațiile „*Ștefan* m a r e l e" (S. I, III, VI). De asemenea în „Aprodul Purice" găsim epitete clasice de tipul: „In mijlocul lor călare e r o u l *Ștefan* era" sau „Cade și eroul *Ștefan*". Cu multă căldură scrie Negruzzi, în alt pasaj, despre „l i m b a lui *Dositeiu*". Deși pînă în ultmii ani ai vieții scriitorului principatele nu erau unite, iar viziunea R o m â n i e i unite și libere era un vis al progresiștilor, denumirea *România* apare la Negruzzi într-un context adesea plin de respectuoasă grandoare. In „Alexandru Lăpușneanul" ni se relatează că figura doamnei Ruxanda „avea acea frumusețe, care făcea odinioară vestite pre femeile *României*". In „Aprodul Purice" numele *Moldovei* este substituit cu cel al *României*:

> Neamul lui Movilă armașul multă vreme - a fost vestit
> Și pe tronul *României* mulți domni din el au stătut.

Un procedeu clasic prin care se reliefează patriotismul scriitorului este cel al citării în grup de cîte doi a unor personalități ilustre, evocative, care apar în niște atitudini statuare. Ni se relatează despre timpurile „cînd Roma încetă de a mai naște *Bruți și Catoni*" (S. III) sau despre *Corneliile*, *Lucrețiile* și toate femeile istorice" (S. XXIII). In prefața la ediția I a piesei „Triizeci ani sau viața unui jucător de cărți" (1835) scriitorul dorește să vadă reprezentîndu-se: „virtuțile și eroicește fapte a *Ștefanilor* și a *Alexandrilor*". Faptele eroice ale oștenilor lui Ștefan sînt și ele prezentate printr-o enumerare de toponime istorice, evocative, legate de bătăliile lui în „Aprodul Purice".

In cadrul acestei lucrări nu am reușit să comentăm valoarea stilistică a tuturor numelor livrești, cunoașterea lor însă ne lărgește ceva mai mult orizontul aprecierii scriitorului. Din fiecare comentariu al lor constatăm mai aprofundat caracteristicile stilului lui Negruzzi și ne permite să descifrăm noi aspecte din concepția sa artistică și cea socială. Aflat la interferența a trei curente: clasicismul, romantismul și realismul, utilizarea numelor evocative livrești (cu toate că literatura noastră modernă era la începutul ei) dovedește cultura și talentul acestui important scriitor român. Evoluția utilizării acestor nume livrești dovedește calea artistică a scriitorului în spre stilul artistic realist.

STILUL LUI COSTACHE NEGRUZZI

ION DUMITRESCU

Vederile teoretice ale lui Negruzzi în privința stilului, puține și întîmplătoare, nu depășesc considerațiile generale și îl arată pe autorul lor cunoscător atît al principalelor teze ale clasicismului, romantismului și realismului, precum și al renumitei dispute dintre antici și moderni. Reduse la expresia cea mai simplă, ele reprezintă o sinteză, obținută pe bază de gust sigur, de privire pătrunzătoare și lectură bogată, la confluența elementelor arătate. Cum este și firesc pentru un scriitor de temperamentul lui Negruzzi, filonul clasicist deține în sinteză dominanta. Ne vom opri în treacăt la aceste vederi, luîndu-le ca punct de plecare în urmărirea stilului său

In *Cum am învățat românește,* Negruzzi critică cu spirit critic vorbirea înflorită, artificială și pedantă a primului său dascăl de limba română, opunîndu-i preferința pentru expresia sobră, simplă, naturală. Despre aceste calități ale stilului vorbește el cu diferite prilejuri, lăudînd sau respingînd în numele lor. Iată o frază semnificativă din Scrisoarea XXVII *(Un proțes de la 1826)*: „In adevăr, lăsînd gluma la o parte, se miră cineva cînd vede uricele și ispisoacele vechi, care în puține rînduri cuprindeau atît de mult, și anaforalele și hotărîrile de acum care în multe rînduri cuprind atît de puțin" (I., 241).

Elogiul conciziei și sobrietății este evident. Alte pasaje ale scrisorii condamnă locurile comune din exprimare, formulele gata făcute, întorsăturile de frază greoaie și confuze care, încărcînd inutil stilul administrativ din vremea sa, împiedicau limba să-și îndeplinească principala ei funcție socială : înțelegerea dintre oameni. Desnodămîntul humoristic al povestirii se întemeiază pe trimful calităților stilului clasic. Domnitorul Grigore Ghica reușește să înțeleagă și să rezolve o anafora a divanului, care i se citise zadarnic de două ori, numai după ce ea i-a fost înfățișată într-o formă clară și concisă pînă într-atîta încît, din cele patru coale de hîrtie cîte cuprindea la început, fusese sintetizată, în cele din urmă, numai pe o jumătate de pagină.

Alteori, Negruzzi se oprește la proprietatea termenilor, la fidelitatea cu care ei se adaptează la idee. Cu reflecții de această natură începe *Scrisoarea XIV (Critică)*: „In trecutele zile un june, căruia nici un geniu nu-i lipsește, plin de idei nouă, mai mult bune decît greșite, îmi ceti o compu-

nere a sa, care n-ar fi rea, dacă autorului nu i-ar fi fost drag a se face cunoscut prin originalitate mai mult decît prin simplitate, întrebuinţînd ziceri culese din vechii scriitori, pre care voieşte cu de-a sila a le reînvia, dînd unora înţelesuri ce poate au avut întîi ; în sfîrşit fabricînd de la sine ziceri, şi vrute şi nevrute" (I. 211). Accentul observaţiilor lui Negruzzi cade, de această dată, pe simplitatea expresiei, care nu trebuie jertfită originalităţii cu orice preţ, şi pe datoria scriitorului de a folosi acele cuvinte care, prin sensul lor real, nu inventat, acoperă cel mai bine noţiunea sau gîndul vizat.

In continuare, tînărul imaginar, ale cărui idei Negruzzi le subscrie, face o adevărată investigaţie stilistică, punînd faţă în faţă cuvinte aparent sinonime, arătînd cum între ele există deosebiri de nuanţe, cum evoluţia vieţii sociale le schimbă cuprinsul de reprezentări şi cum scriitorii, în opera proprie şi în traduceri, trebuie să ţină seamă de aceste realităţi. Atît de departe merge Negruzzi cu urmărirea proprietăţii cuvîntului, a preciziei lui de sens, încît îşi pune şi problema valorii specifice fiecăreia dintre cele două forme verbale de perfect româneşti : perfectul simplu şi perfectul compus, subliniind rezonanţa sporită a celui din urmă, datorită indeterminării temporare în care lasă acţiunea. In sfîrşit, scrisoarea aceasta îl arată pe autor preţuind în stil distincţia elegantă, formă a gustului care însă nu-l împiedică să recurgă, atunci cînd îi pare mai expresiv, la termenul suculent al graiului popular. Cît de sugestivă este în această privinţă următoarea propoziţie : „multe parascovenii — de mi-e iertat a împrumuta această zicere poporană — are limba noastră, mai ales în zicerile luate din slavonă" (I. 214). Scrupulul urbanităţii, mărturisit deschis acum, cedează în faţa cuvîntului plastic şi pitoresc. Propoziţia este importantă şi prin aceea că reprezintă una dintre primele noastre mărturii despre existenţa stilurilor limbii.

La aceste atribute generale ale stilului, prezentate în termeni variaţi şi desprinse din codul clasic, raportează în general Negruzzi judecăţile sale de critică literară. In dozajul de idei pe care îl folosesc judecăţile, simţul măsurii, rezerva faţă de exces şi o ostentaţie sînt constant urmărite. Din exemplele care se pot aduce, reproducem unul singur, selectat din relatările autorului despre începutul teatrului românesc : „Dacă unele piese aveau oarecare expresii familiare, ele erau la locul lor şi îndată vinea dialogul elegant, fără pretenţie şi natural. Comedia nu ajunsese a fi burlească şi drama era tragică, fără a fi zbuciumată şi hidoasă" (I. 267).

Intemeiată pe concepţia cuvîntului copie a realităţii şi, ca atare, chemat să trezească în conştiinţă imaginea sensibilă a ei, doctrina clasică a stilului se împleteşte, în consideraţiile teoretice ale lui Negruzzi, cu rudimentele concepţiei despre cuvîntul sugestie. Caracteristic în privinţa ultimă este următorul pasaj, prin care, în *Cîntece populare a Moldaviei,* scriitorul încearcă să definească seria de reprezentări secunde legate de sintagma *frunză verde,* cu care încep cele mai multe cîntece populare româneşti. „Este de luat seama că mai toate cîntecele populare se încep cu frunză verde. Judecînd cineva, va vedea că ideea e destul de poetică. Frunza verde ! Ea vesteşte primăvara, ea este emblema nădejdii, singurul bun din cutia Pandorei ; singura mîngîiere şi mijlocul a suferi celelalte rele ale acestei bune lumi. Frunza verde în traiul ei seamănă cu viaţa" (I. 280).

Prin preocuparea de ideea poetică cuprinsă în expresia *frunză verde* și prin felul cum încearcă să-i determine straturile evocatoare, Negruzzi depășește înțelegerea clasică a cuvîntului și se confruntă cu puterea de sugestie a lui, concepție modernă, căreia, în cunoscuta lor doctrină, simboliștii aveau să-i dezvăluie pînă la ultimele limite impicațiile muzicale. La data cînd scrie prozatorul nostru, 1840, singura sursă teoretică de unde ideea îi putea veni erau marii poeți romantici germani, un Tieck, un Hölderlin, un Novalis, cu care însă relațiile directe nu numai că nu se pot dovedi, dar sînt și greu de presupus. De aceea, afirmația lui Negruzzi rămîne mai degrabă rod al pătrunderii intuitive în esența cuvîntului decît reflex al informației. Ca act de cunoaștere, poziția aceasta față de cuvînt nu este izolată în scrisul lui Negruzzi, ci se revine la ea în cîteva rînduri. Cea mai de seamă dintre reveniri este *Flora română*, lucrare care, prin problemele de expresivitate ridicate, însemnează, de fapt, o primă încercare de tratat stilistic al limbii române.

Cele relatate pînă acum pun accent deosebit pe factorul rațional în crearea stilului; oricît de important ar fi acest factor, el este subordonat în considerațiile lui Negruzzi talentului: „Am voit a-i arăta deșanțata lui întreprindere, spunîndu-i că nu e dat tuturor a crea ziceri și a baga scalpelul în biată limbă pentru a o struji cum li se pare; că nu sînt toți creatori, ci croitori și croitori răi; că sînt multe piedice, fanatismul bătrînilor, deprinderea, pedantismul, cărțile bisericești, ș. c. l". (I. 211).

Puterea de a crea în materie de limbă aparține deci unui număr limitat de oameni. Aceștia au, pe lîngă voință de plăsmuire, și priceperea de a ține seamă de un ansamblu de factori rezultat din caracterul social al limbii, din sinteza pe care o reprezintă ea între tradiție și noutate. In această pricepere trebuie căutat talentul, iar frecvența jocului de cuvinte *creatori - croitori* în scrisul lui Negruzzi arată cît preț punea el pe talent.

Dar vederile teoretice despre stil ale unui scriitor sînt în strînsă legătură nu numai cu crezul său literar, ci și cu forma de artă pe care el a realizat-o. In această privință, structura sufletească deosebit de receptivă, cu pronunțat simț al echilibrului și armoniei, pe de o parte, iar pe de altă parte, împrejurările vieții și cele speciale ale culturii române, în care lipsa tradiției critice nu îngăduia disocierea limpede între curente literare contradictorii, toate acestea au făcut din Negruzzi un eclectic pe bază clasică, creator al unei forme clasice de artă, chiar cînd temele abordate și felul principial de a le trata erau romantice sau realiste. Drept lămurire, în aceste considerații generale, este destul să amintim că în domeniul ideilor literare el crede cu clasicii în reguli și modele, teoretizează cu romanticii despre culoarea istorică și cea locală și face, în același timp, profesii de credință pentru realism. La fel stau lucrurile și cu practica sa literară, care vădește împletirea celor trei curente nu numai cînd este considerată în ansamblul ei, ci și cînd principalele opere sînt privite izolat. Iată, în această privință, cazul nuvelei *Zoe*, socotită cu bun temei drept cea mai romantică dintre creațiile lui. Nuvela reprezintă, în adevăr, primul reflex românesc al cunoscutei teme de pronunțat caracter social: *reabilitarea curtezanei*, temă căreia romanticii i-au dat o largă dezvoltare în seria lor de reabilitări. Notele romantice abundă în nuvelă: intriga convențională și plină de contraste, cu numeroase situații melodramatice; intervenția autorului în evenimentele povestite, participarea lui duioasă la destinul curte-

zanei Zoe ; sentimentalitatea vaporoasă a acesteia, firea ei contemplativă, visătoare, întemeiată nu pe echilibrul facultăților sufletești, ci pe descumpănirea lor etc. In același timp însă, nuvela zugrăvește realist aspecte ale decadenței feudale din țările noastre, iar curtezanii Zoei, prin firea lor rece, calculată, descind din modelul clasic cel mai răspîndit al corupătorilor de femei.

Dacă în *Zoe* notele romantice domină și dacă în alte cîteva bucăți domină cele realiste, cu cît înaintăm în timp orientarea clasică devine preponderentă în scrisul autorului în ciuda romantismului fervent al epocii. Semnificativ în acest sens este faptul că atunci cînd, peste ani, Negruzzi revine la tema romantică a curtezanei, el dă în schița *Calipso* o lucrare clasică prin psihologia eroilor reduși la resorturi sufletești fundamentale, prin condensarea la maximum a acțiunii și expresiei, prin temperarea efluviilor simțirii, deși se povestea o amintire de prestigiu a copilăriei sale, întîlnirea cu Pușkin și primii pași către literatură sub îndrumarea acestuia.

Dintre atributele clasice ale operei reținem pe acelea care ajută adîncirea de aproape a stilului. Negruzzi a cultivat o literatură esențial psihologică, preocupată mai mult de idei, de adevăruri și emoții general omenești, decît de pitoresc și culoare. Chiar cînd își propune să le urmărească pe acestea din urmă, ca în *Fiziologia provincialului la Iași*, autorul își trădează fără voie intenția, iar lucrarea, din fiziologie în genul lui Balzac, cum începuse, devine treptat caracterologie în stilul lui La Bruyère : provincialul lui Negruzzi trăiește în amintire în primul rînd prin superficialitatea și fanfaronada lui rdicolă, prin trăsăturile morale care fac din el prefigurarea eroilor caragialești de mai tîrziu. Opulența fizică a provincialului, favoriți lui „tufoși" și mustețile răsucite, șuba de urs în care era „încotoșmănat", droșca și arnăutul cu ciubuc din coada droștii, toate acestea amănunte care conturează plastic un portret, rămîn în ansamblul bucății numai punctul de plecare pentru desprinderea din diferitele situații înfățișate a tipului uman din înfumurat caraghios. Din orientarea susținută către om, derivă la Negruzzi, ca la clasici, prezența disparentă a peisajului în opera sa. In epoca de glorie a descrierilor de natură, a nopților cu lună plină și a frumuseților pădurii, Negruzzi s-a oprit prea puțin la ele, și anume din necesități de compoziție, nu urmînd unei vocații, unei laturi a inspirației.

Un alt temei al clasicismului său este concepția despre om. In numele acestei concepții el critică și ironizează, interpretează istoria, societatea, faptele propriilor eroi. Concepția se sprijină în întregime pe propunerile clasicilor : un om echilibrat, stăpîn pe gîndul și faptele lui, căruia nehotărîrea problematizării îi este străină pentru că, avînd ferma conștiință a datoriei, fiind rațional și temperat, el se încadrează în familie, în viață, în societate. Alcătuită din sedimentări complexe în timp îndelungat, asimilînd experiența Greciei, a Romei antice, a creștinismului, a Renașterii, această imagine despre om a dobîndit expresia cea mai aleasă în clasicismul francez. De aici, în primul rînd, a radiat ea în literaturile europene, unde, după împrejurări și după talentul scriitorului, a cunoscut întrupări variate, toate însă reductibile la ceea ce cercetătorii denumesc *l' honnête homme* al clasicismului. Cu tot caracterul lui abstract, desprins de contingențe, tipul clasic al omului este sociabil prin excelență, datorită îndrumării spre armonia facultăților sub controlul rațiunii și mai ales accentului pus pe va-

lorile vieții. Aci rezidă superioritatea lui față de tipul uman realizat în epoca romantismului, precum și față de cel realizat de realismul secolului al XIX-lea, amîndouă anarhice și discontinui, căci întemeiate, unul pe convulsiile sensibilității, celălalt pe exagerarea paroxistică a unei patimi; aci, de asemenea, revenirea scriitorilor la el, chiar după ce clasicismul ca formulă literară nu mai corespundea gustului obștesc al epocii. Abia tîrziu, realismul zilelor noastre a putut propune un tip uman superior celui clasic prin articularea lui morală mai nobilă, mai complexă, rezultată din aceea că înțelegînd deplin resorturile vieții, omul noului realism a dobîndit și posibilitatea de a-și stăpîni destinul. Revenind, pentru Negruzzi, omul clasic reprezintă coordonata planului înalt de perfecțiune, în raport de care definește oamenii și împrejurările. Implicația clasică din adîncime dublează realismul său, în genere puțin inventiv, cu un înalt sens etic.

Clasică este la Negruzzi ținuta sobră a inspirației, unghiul distant din perspectiva căruia privește spre evenimente și se destăinuie. Nu este vorba acum de obiectivitatea ca metodă cultivată cu predilecție de realiști și naturaliști, ci de tendința structurală a autorului către emoția purificată de zbucium. In adevăr opera lui Negruzzi este formată în cea mai mare parte din evocări ale trecutului istoric și din relatarea propriilor experiențe de viață. O asemenea tematică, în epoca de romantism a literaturii, a îndemnat deobicei fantezia scriitorilor, indiferent de genul sau specia abordate, spre meditații îndelungi asupra vieții, spre perceperea îndurerată a timpului, spre monologul liric în care sentimentul se revarsă, impetuos, abundent, direct. Negruzzi s-a dovedit rezistent la această atitudine, iar emoțiile sale, care evoluează pe o arie întinsă, de la entuziasm și nostalgie pînă la repulsie și indignare, sînt trecute totdeauna, ca la clasici, printr-un filtru cerebral. Ținuta senină a emoției explică și puritatea umorului său.

Ultima notă clasică asupra căreia ne oprim privește forma. Asemenea clasicilor, Negruzzi a arătat un interes deosebit pentru arhitectura armonioasă, rotundă a compoziției și pentru sobrietatea expresiei. Scrierile sale, indiferent de natură și de dimensiune, vădesc întocmirea după un plan simplu, bine chibzuit, cu respect, pentru introducere, cuprins și încheiere. Adept al purității genurilor, Negruzzi selectează și repartizează materialul destinat expresiei de asemenea natură încît unitatea de atmosferă și de cuprins să fie asigurată, iar mersul către final să se facă gradat și grăbit, fără ocoluri și epizoade secundare, cu mari intervenții în evenimente. Structura lingvistică a textului său este lapidară. Fără a neglija puterea de sugestie a cuvîntului și a construcțiilor, el o subsumează clarității sensului. Simțul pentru măsură al clasicilor se poate urmări la scriitorul nostru în toate sectoarele expresiei. Le vom urmări pe rînd.

Arta portretului (coordonatele stilistice ale portretului lui Alexandru Lăpușneanu).

Cel mai însemnat portret al lui C. Negruzzi și unul dintre cele mai însemnate ale întregii noastre literaturi este portretul lui Alexandru Lăpușneanu din nuvela cu același nume. O privire adîncită asupra portretului impune reactualizarea formației scriitorului și cîteva precizări asupra dinamismului intim al procesului creator.

In formația lui Negruzzi, ca și în aceea a principalilor reprezentanți ai generației sale, au intrat trei factori principali, care se pot urmări, sub

complexe aspecte, și în operă : contactul viu cu poezia populară, cunoașterea în profunzime a cronicilor, receptarea, potrivit naturii sufletești a fiecăruia și necesităților epocii, a principalelor atitudini și propoziții ale romantismului european venit, în majoritatea cazurilor, prin filieră franceză. La Negruzzi, este de luat în considerație și influența rusă. Privită însă în esența ei, aceasta se încadrează structural în ceilalți factori. Cît despre dinamismul procesului creator, nu putem intra acum în amănuntele psihologice ale lui, dar este sigur că un scriitor autentic recepționează cu adevărat dintre experiențele de cultură cu care vine în contact numai pe acelea care sînt de o ființă cu el, care sporesc tensiunea căutărilor proprii, sau vin în întîmpinarea lor cu un răspuns. Intr-o zare a adîncurilor sufletești, izvoarele fuzionează într-o sinteză organică cu ceea ce personalitatea artistică aduce din resursele ei proprii. Este una dintre cele mai de seamă, dar și grele întreprinderi ale cercetării literare nu aceea, aparent spectaculoasă, de a descoperi transpuneri liniare de gînduri și imagini de la scriitor la scriitor, ci învederarea, cu mijloace pe cît posibil controlabile, a felului cum experiențele de cultură sînt supuse de ei prelucrării și asimilate, devenind seva din care se hrănesc diferitele aspecte ale operelor lor, în cazul nostru portretul lui Lăpușneanu. Cu acestea zise, să privim faptele.

Intuiția lui Negruzzi despre Lăpușneanu, felul cum l-a văzut și dominantele sufletești în jurul cărora i-a creat artistic portretul sînt lămurite clar de el însuși în *Scrisoarea a XIX, Ochire retrospectivă*, datată iunie 1845: „Un veac era de cînd artistocrația domnea și poporul dormea în ticăloșie și asuprire ! Atunci provedința, văzînd-o bătrînă și slutită de nelegiuiri, tinde mîna și alege dintre ea pre un neînsemnat boer, pre un oarecare Petre Stolnicu, om prost și necunoscut. Il suie pe tron și îi dă sabia răzbunării în mînă".

„Acesta sub numele de Alexandru Lăpușneanu va sparge cuibul și va strivi acest furnicar de intriganți ce făcea și desfăcea domni ; Dar oare fapta lui fost-a de folos poporului ? Ba, căci ranele lui erau atît de adînci, apăsarea despotică îl ovilise într-atîta, încît păstorii lui Dragoș și ostașii lui Ștefan nu erau acum decît niște sclavi îngiosiți a unei boerimi desfrînate, care îi trata și vindea ca pre vite. In adevăr Lăpușneanu retezase trunchiul, dar odraslele creșteau și nu era el omul care să știe a le seca punîndu-le stavilă pre însuși poporul ; pentru aceasta, fapta lui fu judecată de crudă și el de tiran". Așadar, laturile de caracter în jurul cărora scriitorul însuși vede grupată întreaga ființă morală a lui Lăpușneanu sînt cruzimea despotică și o anumită dragoste pentru popor. Celelalte trăsături sufletești · inteligența vie, ipocriza, brutalitatea, cinismul etc. sînt subordonate acestora două.

Cum a procedat Negruzzi, spre a prinde de viu eroul său și cum se exteriorizează în-materialul de expresie, în limba folosită, intuițiile fundamentale care l-au călăuzit în calea către portret ?

Pentru definirea cruzimii omenești, închipuirea popoarelor în genere a recurs la asemănarea dintre om și fiară. Un grup masiv de cuvinte, unele neologisme, altele autohtone, uneori sub formă de epitet, alteori sub formă de comparație sau metaforă, stau în mintea tuturor : *fiară, fioros, bestie, cîine* etc. In centrul lor se află, ca unul ce denumește specia, *fiară*. Că Negruzzi s-a confruntat conștient cu aceste resurse ale limbii, spre a numi cruzimea omenească, avem dovezi certe.

Dintre ele, reţinem două. In bucata *Cîntec vechi,* evocînd dăinuirea în peisajul moldovean a unor momente din viaţa lui Ştefan cel Mare spune: „Dumbrava Roşie, faptă barbară şi mare a unui mare domn care, ca să lase un monument fieros a viteziei sale, înjugă leşii la plug şi semănă o întreagă cîmpie cu ghindă" (O. I. 150 — 151). Adjectivul *fieros,* care însemnează *sălbatec, crud,* nu este înregistrat de cele două dicţionare ultime ale Academiei. Scăpare din vedere, sau mai degrabă credinţa că ne aflăm în faţa unei creaţii personale a scriitorului, derivată din substantivul *fiară* şi reprezentînd probabil şi o contaminare cu francezul *féroce.* Ori cum ar fi, dar cu atît mai mult dacă ne aflăm în faţa unei creaţii personale, cuvîntul dovedeşte că, urmînd limbii obşteşti, care pentru toţi este un mare învăţător, Negruzzi recurge firesc la metafora *fiară,* spre a zugrăvi sugestiv cruzimea omenească.

Vom cita totuşi şi al doilea exemplu, pentru că va fi nevoie de el în consideraţiile ce vor urma. In *Cîntece populare a Moldaviei,* studiul publicat, ca şi nuvela *Alexandru Lăpuşneanu* în „Dacia literară", încercînd, între altele, şi o sumară clasificare a poeziei noastre populare, Negruzzi este adus în situaţia de a vorbi despre „Cîntecul voinicesc sau tîlhăresc". Cu acest prilej, face portretul a doi haiduci: Vasile cel Mare şi Bujor. Pe primul, îl defineşte cu calificativul *fiară sîngeratică* şi, reluînd o tradiţie despre el, dă ca probă a cruzimii lui fioroase amănuntul că, odată, devastînd un negustor, l-a despicat în două cu securea, i-a înjunghiat femeia, iar copiii i-a azvîrlit pe fereastră. Acest gest al zvîrlirii copiilor pe fereastră, spre a măsura cruzimea, trebuie reţinut, fiindcă, uşor modificat, el va reveni de două ori în capitolul al treilea al nuvelei: în scena aruncării peste zid a cadavrelor boierilor ucişi şi în cea a predării lui Moţoc către popor, scene care, neexistînd în relatările cronicarilor, au ispitit pe comparatişti să propună ca izvor numeroase ipoteze, nici una însă cu putere probantă.

Pe Bujor, Negruzzi îl numeşte „mai romantic", precizează că ura de moarte pe boieri şi pe preoţi, că iubea poporul şi că, în cruzimea lui la fel de fioroasă, cruţa totuşi femeile şi copiii. Raportînd acum aceste trăsături ale lui Bujor la ceea ce nuvela arată despre Alexandru Lăpuşneanu, reţinem că şi acesta, într-un moment de furie, cînd, în tabloul al doilea este gata să-şi ucidă soţia, o cruţă, pentru motivul că este femeie şi mamă a copiilor săi ; reţinem, de asemenea, ura lui Lăpuşneanu, deopotrivă cu a lui Bujor, împotriva preoţilor şi o anumită aplecare spre cauza poporului.

Din cele relatate pînă acum, se conturează ca probabilă ipoteza că, în calea către portretul lui Lăpuşneanu, intuiţia scriitorului s-a hrănit din două surse: metafora folclorică prin care se defineşte cruzimea: *omul-fiară* şi tipul uman al haiducului, desprins din poezia populară, cu ura lui fără cruţare faţă de boieri şi ciocoi, uneori şi faţă de preoţi, şi cu dragoste şi înţelegere faţă de popor.

Procesul creator este însă complex. O intuiţie artistică activează între reprezentările conştiinţei pe toate cîte pot s-o susţină. De aceea, trebuie adăugat că, cu resurse în acelaşi sens, i-au vorbit lui Negruzzi, din întinsa lui lectură, acele momente care evocau tirani, oameni cruzi pe tron. Atît de bogată era în această privinţă literatura epocii, încît în studiile de literatură comparată, spre a indica tema şi a urmări filiaţia, s-a adoptat expresia *fiara pe tron.* Că Negruzzi a citit asemenea literatură nu încape

îndoială ; era admirator al *Cronicii lui Carol al IX-lea* de Prosper Mérimée şi a tradus *Angelo, tiranul de Padova.*

Aceste consideraţii de critică şi istorie literară se vor dovedi temeinice, numai dacă materialul de expresie al portretului le va susţine. Că prin faptele relatate Lăpuşneanu se comportă ca o fiară este neîndoios. Rămîne însă să arătăm dacă această metaforă centrală, asemenea unui lait motiv, organizează în jurul ei o întreagă serie expresiv.

Iată cîteva aspecte : Lăpuşneanu, în capitolul I al nuvelei spune lui Moţoc : „*Lupul părul schimbă, iar năravul ba !* ... Sabia mea nu se va *mînji în sîngele tău*" — proverbul şi expresiile subliniate evocă lumea fiarelor — Moţoc sărută mîna Domnului, *asemenea cînelui, care, în loc să muşte, linge mîna care bate*". Reprezentările aparţin aceleiaşi lumi de evocări. Cînd Spancioc şi Stroici, după scena uciderii boerilor, au plecat în grabă spre Polonia, Lăpuşneanu a trimis după ei *gonaşi,* expresie proprie vînatului de fiare. Cei doi boieri, salvîndu-se în exil, s-au stabilit în cetatea Cameniţa unde *pîndeau vreme* — termenul aparţine acestui sector al limbii. In capitolul IV Lăpuşneanu, trezit din letargie şi înfuriat pe mitropolit, îl numeşte *boaită* fătarnică, iar pe soţia sa o ameninţă astfel : „Pre *căţeaua* asta voi s-o tai în patru bucăţ, împreună cu *ţîncul* ei, ca să nu mai asculte sfătuirile *boaitelor* şi a duşmanilor mei" (în graiul moldovenesc *ţînc* înseamnă pui de fiară). Cînd furia ajunge la paroxism, Lăpuşnenau se prăveleşte *hîrcăind* de *turbare* şi de mînie — metafora este expresivă în acelaşi sens. In pragul sfîrşitului, uşa camerei în care zăcea se deschide şi intrară la el Stroie şi Spancioc. Lăpuşneanu îi întreabă cine sînt şi ce voiesc. Răspunsul lui Spancioc este semnificativ în acelaşi sens : „Eu sînt Spancioc, pre care ai vrut să-l tai cînd ai ucis 47 de boieri şi care a scăpat din *ghiarele tale...*" Indată chinurile pricinuite de otrava înghiţită îl copleşesc ; între el şi tinerii boieri are loc ultima confruntare, al cărei accent expresiv stă pe termeni şi gesturi proprii lumii fiarelor. Adresîndu-se lui Stroici, Lăpuşneanu îi spune :

— Oh, *înjunghie-mă,* tu eşti mai tînăr, fie-ţi milă ! Scapă-mă de durerile ce mă sfîşie ; *înjunghie-mă !*

Stroici răspunde :

— Nu-mi *voi spurca* vitejescul *junghi în sîngele cel pîngărit a unui tiran ca tine.*

Expresiile subliniate ale acestui dialog sînt grăitoare în sine.

Cînd Lăpuşneanu refuză să bea resturile de otravă pe care i le-au oferit boierii, spre a-şi astîmpăra setea, aceştia se comportă faţă de el ca faţă de o fiară : „Atunci Stroici *îl apucă şi-l ţine neclintit, iar Spancioc, scoţînd cuţitul din teacă, îi descleştă cu vîrful lui dinţii şi îi turnă pe gît* otrava ce mai era pe fundul păharului". Text sugestiv, care face comentariul de prisos. Domnitorul se apropie de moarte. Agonia lui este prinsă de Negruzzi în imagini desprinse din aceeaşi atmosferă de reprezentări : „Lăpuşneanu *mugind ca un taur* ce vede trunchiul şi securea ce-a să-l lovească, voi a se înturna cu faţa spre perete".

Comportarea boierilor continuă să fie ca față de o fiară: „Ce vrei să nu ne mai vezi? ziseră boierii. Ba se cade, spre osînda ta să ne privești; învață a muri, tu care știai numai a omorî. Și apucîndu-l amîndoi, îl țineau nemișcat, uitîndu-se la el cu o bucurie infernală și mustrîndu-l".

Iată, zugrăvite cu aceleași mijloace, și ultimele clipe ale lui Lăpușneanu: „Spume făcea la gură! *dinții îi scrîșneau și ochii săi sîngerați se holbară*". Acordul cu care se încheie nuvela surprinde pe Lăpușneanu în aceeași lumină: „Acest fel fu sfîrșitul lui Alexandru Lăpușnenau, care *lăsă o pată de sînge în istoria Moldovei*". Așadar, ca fiarele, a lăsat în urma lui sînge. Concluzia care se desprinde e că Lăpușneanu se comportă ca fiară și este văzut ca fiară.

Cea de a doua propoziție principală a intuiției din care Negruzzi a creat portretul lui Lăpușneanu este asemănarea lui pe planuri sufletești adînci cu un haiduc. Vom reține cîteva din momentele stilistice care provin din această propoziție.

Pe plan moral, precum „s-a arătat" și se știe, cruzimea față de boieri, ciocoi, negustori, uneori față de preoți și înțelegerea pentru cei săraci, sînt trăsăturile definitorii ale haiducului. Ele aparțin și lui Lăpușneanu, care, ridicat din popor, are, dincolo de atmosfera de epocă și de diferitele situații în care evoluează, o anumită imponderabilă semeție haiducească: poartă veșnic la el un cuțit cu plăsele de aur, își ține nevasta pe genunchi, cu o atitudine în care cruzimea și disprețul față de femei se împletesc cu o doză de sălbatică gingășie; vorbește aluziv despre viitoarele lui crime, prezentîndu-le cu ironie în culori nevinovate, așa cum fac adesea haiducii.

Dar dincolo de aceste generalități, textul nuvelei oferă amănunte semnificative, care trimit direct spre doinele și baladele haiducești. Cînd Spancioc îl întreabă cu ce se va hrăni cetele de turci cu care venise, spre a se instala ca domn, Lăpușneanu răspunde în limbaj tipic haiducesc: „Cu averile voastre, nu cu banii țăranilor pe care îi jupuiți voi. Voi mulgeți laptele țării, dar au venit vremea să vă mulg și eu pre voi".

Amenințarea debitată în continuare la adresa lui Tomșa se sprijină gînd cu gînd și imagine cu imagine pe doinele haiducești: „Destul boieri! Intoarceți-vă și spuneți celui ce v-au trims ca să se ferească să nu dau peste el, de nu vrea să fac din ciolanele surle și din pielea lui căptușeală dobelor mele". Desigur, nu se poate indica textul precis de la care a plecat Negruzzi, fiindcă documentația lipsește, dar iată, din multele care se pot cita, două situații tipice:

Decît slugă la ciocoi
Mai bine cioban la oi,
Cu capu pe mușuroi
Cu ochii stîlpiți la oi.
Dă-m pielea după ciocoi
S-o fac burduf de cimpoi,
Ca să cînt cu el pe ploi
Și pielea după picioare
S-o fac cuburi de pistoale

(Flori alese, 77)

Vai de tine măi ciocoi
Cînd te-oi prinde la zăvoi
Oasele să ţi le moi,
Mijlocul să-ţi îndoi
Să-ţi iau pielea după spate
Să-nu îmbrac armile toate.

(Flori alese, 124)

A discuta asupra înrudirii substanţiale de gînd şi expresie dintre textul doinelor şi replica lui Lăpuşneanu este de prisos.

O imagine haiducească apare şi aceea prin care, ceva mai departe, Lăpuşneanu apostrofează pe Moţoc: „Dar tu, Moţoace? învechit în zile rele, deprins a te *ciocoi* la toţi domnii, ai vîndut pre Despot, m-ai vîndut şi pre mine, vei vinde şi pre Tomşa..." Este vorba în chip special de termenul a se *ciocoi*, care însemnează aici *a se umili, a se linguşi*, dar cu scopul evident de-a putea jefui cu atît mai vîrtos. Negruzzi închide în termenul *a se ciocoi* o semnificaţie socială largă.

In scena burzuluirii norodului, felul cum masele îşi exprimă dorinţele pare desprins dintr-o poezie inspirată din motivul asupririi sociale:

Să nu ne zapcească
Să nu ne mai împlinească
Să nu ne mai jăfuiască

Cuvintele pe care Alexandru Lăpuşneanu le adresează poporului prin armaş şi căpitanul de lefegii, cînd decide jurtfirea lui Moţoc, corespund şi ele unei psihologii de haiduc: „Luaţi-l de-l daţi norodului şi spuneţi că astfel plăteşte Alexandru Vodă celor ce pradă ţeara". In sfîrşit, unele gesturi de cruzime, precum tăierea capetelor şi punerea lor în pari, există şi ele în anumite doine haiduceşti.

Faţă de cele arătate sumar, se desprinde încheierea că latura luminoasă a portretului lui Lăpuşneanu, una lui împotriva feudalităţii şi apropierea limitată de popor au fost zugrăvite de Negruzzi sub sugestia imaginii haiducului din literatura populară. Această imagine, alături de cea examinată anterior: *fiara pe tron* au constituit sursa de împorspătare a intuiţiei artistice în calea către portret. In ea a conturat Negruzzi o bună parte din aspiraţiile sale democratice, cu luminile şi limitele lor firești epocii.

Dar urmărirea stilistică a portretului trebuie dusă mai departe şi arătată arta cu care scriitorul, prin procedee indentificabili lingvistic, ştie să pună în lumină fermitatea caracterului lui Lăpuşneanu în epoca lui de plenitudine fioroasă şi cum îl învăluie în umbră, îl depersonalizează, atunci cînd domnitorul intră în faza de declin.

Dintre valorile expresive realizate în acest sens, reţinem faptul că în perioada de afirmare a personalităţii eroului, Negruzzi îl numeşte prin apelativele *Lăpuşneanul, Alexandru Vodă*, care apar la tot pasul, iar celelalte personaje ale nuvelei cînd i se adresează îi spun *Măria Ta*. In această perioadă, epitetele cele mai frecvente care i se atribuie sînt: *crudul, tiranul*, iar forma de exprimare rămîne consecvent stilul direct. In faza ultimă a vieţii, cînd tiranul a rămas o umbră din ceea ce a fost, în loc de: *Alexan-*

dru Vodă i se spune simplu : *Alexandru*, iar apelativul *Lăpușneanul* apare foarte rar, întrucît pasaje întregi ale textului în care gramaticalul numele domnitorului joacă rolul de subiect folosesc fie forma generalizatoare a pronumelui de persoana a III-a singular : *el* fie recurg la construcția cu subiectul subînțeles. *Măria Ta* i se mai spune o singură dată de către Spancioc, dar în chip ironic, cînd îl vede înghițind otrava : „Să-ți fie de bine *Măria Ta* !" Epitetele cele mai frecvente cu care este individualizat acum sînt: *nenorocit, bolnav.* Ceea ce apare mai interesant este că ele se substantivizează adesea, denumind în locul calității esența și că apar în situațiile în care anterior era folosită forma : *Lăpușneanul*, cu relieful pe care îl dădea, după moda veche, encliza articolului hotărît. Cît de sugestiv este faptul că vorbind despre el, mitropolitul și Spancioc îi spun în repetate rînduri : *omul acesta*, iar servitorul se adresează doamnei însăși astfel : *„bolnavul* s-a trezit și cere apă !" De reținut și că anumite părți din vorbele rostite de Lăpușneanu în momentele semnificative ale frazei de declin nu mai apar sub forma expunerii directe, ci sînt incluse de scriitor în propria sa relatare, realizîndu-se ceea ce se cheamă stilul indirect liber cu marile lui resurse de a dramatiza povestirea. Cel mai interesant pasaj de acest fel este acela cînd ni se destăinuie apelul lui Lăpușneanu la boieri în sprijinul fiului său Bogdan, lăsat urmaș la tron.

Chemînd pe mitropolitul Teofan, pre episcopi și pe boieri, și spunîndu-le că se simte sosit la sfîrșitul vieții, își ceru iertare de la toți, umilindu-se : *„pe urmă îi rugă să le fie milă de fiiul său Bogdan, pre care îl lasă moștean scaunului, și să-l ajute ; căci fiind în fragedă vîrstă, încungiurat de puternici vrășmași, nu se va putea apăra nici pre sine, nici pre țară, de nu va fi unire între boieri și de nu vor ave dragoste și supunere către domn."*

Prin textul subliniat, Negruzzi dă în literatura noastră, datorită marii lui puteri de a intui și folosi resursele limbii, primele acorduri anticipative ale stilului indirect liber, care se va impune ca structură expresivă în generația următoare.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

LIMBĂ ȘI LITERATURĂ

Lei 14

21
969

I 7518

SOCIETATEA DE ȘTIINȚE FILOLOGICE
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

LIMBĂ ȘI LITERATURĂ

22

BUCUREȘTI — 1969

LIMBĂ ȘI LITERATURĂ

22
1969

LIMBĂ ŞI LITERATURĂ

XXII

I 7518

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

2014

SOCIETATEA DE ȘTIINȚE FILOLOGICE
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

LIMBĂ ȘI LITERATURĂ

XXII

2022

BUCUREȘTI — 1969

11.734

COMITETUL DE REDACŢIE

Acad. AL. GRAUR

AL. DIMA
membru corespondent al Academiei
(redactori responsabili)

EMIL BOLDAN
(redactor responsabil adjunct)

BORIS CAZACU, membru corespondent al Academiei, ION COTEANU, membru corespondent al Academiei, MIOARA AVRAM, MIHAI BĂRBĂTESCU, GEORGE BELDESCU, AL. BOJIN, C. CIOPRAGA (Iaşi), ION DUMITRESCU, POMPILIU MARCEA, EMILIA Şt. MILICESCU (Braşov), GEORGE MUNTEANU, ŞTEFAN MUNTEANU (Timişoara), D. PĂCURARIU, I. PERVAIN (Cluj), MIHAI POP, DAN SIMONESCU, ROMULUS TODORAN (Cluj), ALECSANDRINA TUTOVEANU (membri).

MIRCEA ANGHELESCU
(secretar de redacţie)

Adresa redacţiei: Bd. Republicii nr. 55, Bucureşti III

SUMAR

TEORIE, CRITICĂ ȘI ISTORIE LITERARĂ

Silvian Iosifescu. Stilistică și critică 9
Ion Iliescu. Opiniile lui Dimitrie Cantemir cu privire la artă și la frumos 25
Vasile Sandu. Literatura și critica literară în ziarele „Traian" și „Columna lui Traian" 39
Nae Antonescu. Revista „Însemnări literare" 53
Dumitru Micu. Ion Pillat 63
Ion Dumitrescu. Orizontul filozofic al poeziei lui L. Blaga 81
Dinuța Marin. Carol Ardeleanu, romancier 89

LIMBĂ ȘI STIL

Liviu Onu. Unele probleme ale flexiunii pronominale 97
Ana Canarache. O particularitate a unor verbe de mișcare 105
Traian Pătrășcanu. Nume de animale din județul Alba 107
D. Bejan. Sinonime și serii sinonimice în lexicul cronicii lui Grigore Ureche 121
Petru E. Zugun. Epitetul eminescian în lumina statisticii 129
Ștefan Munteanu. Tusculum de Lucian Blaga. Observații stilistice 151

FOLCLOR

Gh. Pavelescu. Aria satirică a strigăturii în folclorul din sudul Transilvaniei 159
Ion Nijloveanu. Contribuții la studiul baladei populare *Ion ăl mare* 175

TEXTE ȘI DOCUMENTE

Ștefan T. Eșanu. Pamvo Berînda 179
H. Zalis. Tudor Vianu în scrisori 185
Sevastia Bălășescu. Bibliografie critică Tudor Arghezi (1920—1944) 201

GLOSE

Știri despre autorul primului dicționar român de sinonime (G. Cocora); Cercetări de limbă și literatură (R. D.) 215

SOMMAIRE

THÉORIE, CRITIQUE ET HISTOIRE LITTÉRAIRE

Silvian Iosifescu. Stylistique et critique 9
Ion Iliescu. Les opinions de D. Cantemir concernant l'art et le beau 25
Vasile Sandu. La littérature et la critique littéraire dans les journaux „Traian" et „Columna lui Traian" 39
Nae Antonescu. La revue „Însemnări literare" (Notes littéraires) 53
Dumitru Micu. Ion Pillat 63
Ion Dumitrescu. L'horizon philosophique de la poésie de Blaga 81
Dinuța Marin. Carol Ardeleanu, romancier 89

LANGUE ET STYLE

Liviu Onu. Certains problèmes de la flexion pronominale 97
Ana Canarache. Une particularité de certains verbes de mouvement 105
Traian Pătrășcanu. Noms d'animaux du département d'Alba 107
D. Bejan. Synonymes et séries synonymiques dans le lexique de la chronique de Grigore Ureche 121
Petru E. Zugun. L'épithète eminescien à la lumière de la statistique 129
Ștefan Munteanu. Sens lyriques de la poésie de Blaga dans leur expression stylistique 151

FOLKLORE

Gh. Pavelescu. L'horizon satirique des cris de joie improvisés pendant les danses populaires dans le folklore du sud de la Transylvanie 159
I. Nijloveanu. Contributions à l'étude de la ballade populaire 175

TEXTES ET DOCUMENTS

Ștefan T. Eșanu. Pamvo Berînda 179
H. Zalis. Tudor Vianu dans ses lettres 185
Sevastia Bălășescu. Bibliographie critique de T. Arghezi: 1920—1944 201

GLOSSES

Nouvelles concernant l'auteur du premier dictionnaire roumain de synonymes (G. Cocora); Recherches de langue et littérature (R. D.). 215

CONTENTS

LITERARY HISTORY, THEORY AND CRITICISM

Silvian Iosifescu. Stylistics and criticism 9
Ion Iliescu. The opinions of D. Cantemir on beauty and arts 25
Vasile Sandu. Literature and literary criticism in the „Traian" and „Columna lui Traian" newspapers 39
Nae Antonescu. The „Însemnări literare" review 53
Dumitru Micu. The poet Ion Pillat 63
Ion Dumitrescu. The philosophic outlook of Blaga's poetry 81
Dinuța Marin. Carol Ardeleanu, the novelist 89

LANGUAGE AND STYLE

Liviu Onu. Some problems of pronominal inflection 97
Ana Canarache. A peculiar feature of some verbs of motion 105
Traian Pătrășcanu. Names of animals in the Alba District 107
D Bejan. Synonyms and synonymic series in Gr. Ureche's Chronicle 121
Petru E. Zugun. Statistical considerations on Eminescu's epithet 129
Ștefan Munteanu. Lyrical aspects of Blaga's poetry in their stylistic expression 151

FOLKLORE

Gh. Pavelescu. Satirical area in the hollers of the South-Transylvanian folklore 159
Ion Nijloveanu. Contributions to the study of the „Ion ăl Mare" popular ballad 175

TEXTS AND DOCUMENTS

Ștefan T. Eșanu. The scholar Pamvo Berînda 179
H. Zalis. T. Vianu in his letters 185
Sevastia Bălășescu. Tudor Arghezi, critical bibliography (1920—1944) 201

GLOSSES

Information on the author of the first Romanian Dictionary of synonyms (G. Cocora); Researches into Language and Literature (R. D.) 215

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ, ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Сильвиан Иосифеску, Стилистика и литературная критика 9
Ион Илиеску, Д. Кантемир об искусстве и о прекрасном..... 25
Василе Санду, Литература и литературная критика на страницах газет «Трайан» и «Колумна луй Трайан» 39
Нае Антонеску, Журнал «Ынсемнэрь литераре» 53
Думитру Мику, Ион Пилат 63
Ион Думитреску, Философский кругозор поэзии Лучиана Благи 81
Динуца Марин, Карол Арделяну, романист 89

ЯЗЫК И СТИЛЬ

Ливю Ону, Некоторые вопросы именной флексии 97
Ана Канараке, Одна особенность некоторых глаголов движения. 105
Трайан ПЭтрЭшкану, Названия животных в уезде Алба. 107
Д. Бежан, Синонимы и синонимические ряды в лексике летописи Григория Уреке. 121
Петру Е. Зугун, Эпитет у Эминеску в свете статистики..... 129
Штефан Мунтяну, Лирические тональности поэзии Л. Благи. 151

ФОЛЬКЛОР

Т. Павелеску, Сатирический элемент частушки («стригэтура») в фольклоре южной части Трансильвании. 159
И. Нижловяну, К изучению народной баллады ИОН ЭЛ МАРЕ 175

ТЕКСТЫ И ДОКУМЕНТЫ

Штефан Т. Ешану, Памво Берында..... 179
Х. Залис, Тудор Виану в письмах 185
Севастия Бэлэшеску, Критическая библиография Т. Аргези: 1920 — 1944. 201

РАЗНОЕ

Сведения об первого румынского словаря синонимов (Г. Кокора); Исследования по языку и литературы (P.D.)..... 215

STILISTICĂ ȘI CRITICĂ

SILVIAN IOSIFESCU

Ezitările în situarea stilisticii persistă. Discuțiile cam scolastice de acum un deceniu, care repartizau analiza stilistică fie lingviștilor, fie criticilor literari, par astăzi depășite. Caracterul interdisciplinar, între lingvistică și estetică (respectiv între istoria și critica literară) sau, din alt unghi, între lingvistică și epistemologie, e, în general, recunoscut. Dar dacă confruntăm două istorice ale disciplinei, despărțite de zece ani, recunoaștem două modalități diferite de a o situa, care reflectă nuanțe în delimitarea obiectului și în metodologie.

În *Analisi stilistica* (1966), Benvenuto Terracini se concentrează asupra descendenței lingvistice. Capitolul istoric, intitulat *Lingvistică și analiză stilistică* e organizat în trei subcapitole. *Geneza analizei stilistice* trece în revistă momentul Bally, apoi concepțiile lui Marouzeau, Vossler, Leo Spitzer. *Curente în analiza stilistică* se ocupă de Auerbach („Analiza stilistică concepută ca istorie a culturii"), de analiză stilistică de orientare idealistă din Spania și Italia, de G. Devoto încadrat în „Speculațiile asupra lingvisticii istorice". Al treilea subcapitol, intitulat *Bifurcarea studiilor stilistice* include școala franceză cu Guiraud și Antoine, *Analiza stilistică și lingvistica generală:* N. Seidler, și se oprește destul de puțin asupra structuralismului. Terracini face doar accidental referire la retorică în legătură cu Marouzeau: „Nu numai prin nume, ci efectiv, stilistica lui Marouzeau reia astfel și reînnoiește procedee familiare filologiei și retoricii clasice".

La stylistique a lui Pierre Guiraud consacră însă un capitol destul de minuțios retoricii. Caracterizînd-o drept „o artă a expunerii literare" și, în același timp, drept „o normă—un instrument critic", Guiraud stabilește raportul între retorică și stilistică. Cea din urmă este „o retorică modernă" sub dubla ei formă: „o *știință a expresiei* și o *critică a stilurilor* individuale" [1]. Guiraud consideră identificarea stilisticii retorice — așa cum a făcut-o Novalis *(Stilistik oder Retorik)* — drept consecința unor reflecții încă nemature asupra stilului: Actul de naștere a stilisticii coincide și la Guiraud — ca în toate istoricele — cu *Traité de stylistique française* și cu *Précis de stylistique* ale lui Charles Bally, deci cu începutul secolului nostru. Dar — minus caracterul normativ și cu o bază lingvistică — e subliniată corespondența de funcții

[1] P. Guiraud, *La stylistique*, P.U.F., 1957, p. 11.

și e valorificată o latură a culturii antice, care „merită cel mai bine numele de știință". Prin „precizia definițiilor, prin rigoarea clasificărilor (retorica) constituie un studiu sistematic al resurselor limbajului..." [2]

Este un alt mod de a lumina, destul de frecvent printre stilisticienii moderni, o categorie de fapte culturale care a fost pe rînd venerată și apoi disprețuită și ignorată, păstrînd doar o importanță școlară în tipurile mai tradiționaliste de învățămînt. Întemeiată de Aristotel și de autorii care l-au urmat și l-au luat drept model (Cicero, Quintilian), retorica a fost transformată în rețetar de gramaticienii latinității tîrzii. Componentă în Evul Mediu a uneia dintre cele trei discipline care constituiau *trivium*, a devenit o axă a esteticii clasiciste. Asediată pe parcurs de forțe viguroase (Guiraud citează „poziția de franc-tiror" a lui Montaigne) o coordonată cum a fost ierarhia stilurilor a fost apărată pînă destul de tîrziu. Rivarol a indicat cu finețe raportul dintre ierarhia stilistică și o societate organizată riguros ierarhic: „În limba noastră, stilurile sînt clasate ca și supușii în monarhia noastră. Două expresii care se potrivesc pentru același obiect, nu se potrivesc pentru aceeași ordine a lucrurilor; bunul gust știe să păsească prin ierarhia stilurilor" [3]

Analiza figurilor de stil, sistematizarea lor constituie astăzi clădirea cea mai solidă a retoricii. Clasificările (figurile de dicțiune, cele verbale sau figurile de construcție, figurile de gîndire) nu sînt totdeauna clare. Diferențele dintre grupe, distincțiile dintre figurile din aceeași grupă comportă incertitudini, interferențe. Guiraud semnalează aceste obscurități și le plasează la nivelul terminologic: „Cei vechi ne-au lăsat moștenire un inventar extensiv al figurilor sub o terminologie pe care generațiile de gramaticieni au făcut-o și mai obscură transmițîndu-și definiții al căror conținut nu apare totdeauna cu claritate și în care, pe de altă parte, se confundă termenii greci cu echivalentele latine" [4]. Insistînd asupra surselor de confuzie pe care le constituie figurile, Chaim Perelman citează o formulare sarcastică a lui Jean Paulhan. Singura funcție a acestor figuri ar fi să stimuleze polemici gramaticale.

Nu se pot nega aceste două aspecte contrastante ale retoricii. Ele au avut o pondere diferită în diferitele etape istorice. Începînd cu crepusculul clasicismului din secolul al XVIII-lea, fața scolastică a acoperit multă vreme identificarea și clasarea feluritelor situații pe care le comportă expresia verbală. Redescoperirea retoricii de către stilistica secolului nostru nu neagă existența laturii scolastice, dar încearcă o organizare modernă a teoriei figurilor. În 1957, Guiraud constata puținătatea rezultatelor într-o formulare care nu se deosebește esențial de scepticismul lui Perelman: „Studiile asupra imaginilor, simbolurilor, alegoriilor,... la diferiții autori, sau în diferite genuri și epoci sînt nenumărate; dar e limpede că actualmente ne lipsește o definiție, o clasificare și o teorie a tropilor. Cînd spun că ne lipsește, înțeleg că avem vreo cincizeci" [5].

---

[2] *Ibidem*, p, 13.
[3] Apud Guiraud, *op. cit.*, p. 19
[4] P. Guiraud, *op. cit.* p. 20
[5] P. Guiraud, *op. cit.*, p. 65.

Un istoric mai amănunțit al stilisticii ar depăși cadrul problemei noastre. Am vorbit de diferențele de perspectivă dintre Guiraud, care pornește de la retorică, și Terracini care se limitează la secolul nostru și începe cu Ch. Bally. De fapt Guiraud face mai mult istoria preocupărilor despre stil, atunci cînd urmărește pe rînd cele cîteva etape: constituirea, dominația și compromiterea retoricii, accentul pus în secolul al XVIII-lea pe individualitatea stilului, neglijarea problemei în lingvistica istorică a secolului al XIX-lea, etapa inițiată de Bally.

Renunțînd a urmări desfășurarea istorică — pe două milenii sau pe cinci decenii — să constatăm doar un aspect interesant pentru raporturile dintre stilistică pe de o parte, critică și estetică, pe de alta. În intervalul destul de larg scurs de la perioada de rebeliune împotriva retoricii — identificate cu scolastica vidă și cu anchiloza clasicizantă — și pînă în secolul nostru, preocupările de stil se întîlnesc nesistematic, intermitent în zone extralingvistice, în scrieri critice și eseistice. Cu cîteva excepții — semnalate și de Croce în a sa istorie a esteticii (de exemplu, Humboldt) lingvistica dinaintea lui Bally nu s-a ocupat de particularizarea expresiei verbale. Buffon, Samuel Johnson, Stendhal, Sainte-Beuve, Taine, Nietzsche au vorbit de stil, adoptînd de altfel accepții diferite. Născută în sînul lingvisticii, stilistica literară a păstrat convingerea — în parte iluzorie — că practică o activitate științifică, diferită în esență de critică. Chiar la figura de probă a stilisticii din ultimele decenii, la acela care a apropiat conștient și în cea mai mare măsură disciplina de critica și de istoria literară, se remarcă o asemenea atitudine. Leo Spitzer scrie în articolul său programatic, *Linguistics and Literary History:* „Am început mai modest, (în raport cu ambiția lui Vossler de a compara totalitatea literaturii naționale cu totalitatea limbii naționale n.n.) cu întrebarea: Poate fi sezisat spiritul unui anumit scriitor francez prin limbajul lui particular? E evident că istoricii literari au avut această convingere, deoarece, de la inevitabila citare (sau citare greșită) a aserțiunii lui Buffon: *Le style c'est l'homme*, ei includ în genere în monografiile lor un capitol despre stilul autorului. Dar aveam în minte o definiție mai riguros științifică a stilului individual, o definiție a unui lingvist care ar trebui să înlocuiască observațiile întîmplătoare, impresioniste ale criticilor literare. M-am gîndit că stilistica ar putea crea o punte peste prăpastia dintre lingvistică și istoria literară" [6]. Sînt de reținut din acest text cele două atitudini complementare: neîncrederea față de caracterul accidental și — considerat în bloc — impresionist al observațiilor de stil făcute de critica literară, dorința de a construi o punte spre această critică. Căutînd cu severitate rigoarea și formalizarea, direcțiile postspitzeriene au ridicat podul mobil, l-au tras înapoi spre lingvistică și spre teoria informației. Printr-o ironie a împrejurărilor au întors împotriva lui Spitzer reproșul pe care acesta îl făcuse criticii. Implicit sau explicit, au considerat metoda acestuia prea nesistematică, prea impresionistă, prea apropiată de critică.

---

[6] Leo Spitzer, *Linguistics and Literary History*, în vol. *Essays in Stilistics*, Russel and Russel, New York, 1962, p. 11.

Devenită tot mai atentă la individualitate, critica literară a stăruit progresiv asupra observației de stil făcută la toate nivelele. N-a mai izolat-o în capitole separate didactic, a dispersat-o în toate straturile construcției critice. Urmărite prin metode tot atît de diverse ca și ale criticii, asemenea observații de stil sînt adesea fundamentale pentru corectarea pe care și-a propus-o și Spitzer a dictonului scolastic *individuum est ineffabile*. Traduc inefabilul individualității stilistice prin cîte o comparație-cheie, cîte o metaforă-cheie. Critica medie și submedie e înclinată frecvent să răspundă întrebărilor despre stil prin locuri comune vide. La nivelul manualului rău întocmit se ajunge la „stilul bogat și colorat" și la alte platitudini care au pretins prin reacție, căutarea unor metode mai riguroase și recurgerea la sprijinul lingvistic. Dar pe lîngă această maculatură critică și didactică există observațiile făcute de la altă altitudine de critici cu structuri și orientări total diferite. De la observațiile lui Taine cu privire la raportul dintre stilul și publicul lui Balzac și pînă la remarca lui Călinescu despre stilul de conversație volubilă al Hortensiei Papadat-Bengescu, intuitiv sau analitic, se încheagă un capitol de care stilistica nu poate să nu țină seamă și față de care trebuie să se situeze.

O altă observație se impune din același unghi al raportului cu ideologia literară. O distincție mai veche între *Sprachstil* și *Stilsprache*, separă o stilistică a expresiei, descriptivă „constatînd structurile și funcționarea lor înăuntrul sistemului limbii" (Guiraud) și o stilistică individuală, genetică, interesată nu numai de efecte ci și de cauze, înrudită cu critica literară. Guiraud regăsește astfel cele două sensuri ale retoricii și vorbește de „o retorică nonaristotelică".

Relația cu ideologia literară, respectiv cu critica, e recunoscută pentru stilistica genetică. Stilistica expresiei are domeniu comun cu teoria literară care nu poate amputa din obiectul său genurile sau tropii. Pe de altă parte, textul citat de Spitzer și aproape toată opera acestuia, ca și cea a lui Auerbach, se referă la puntea dintre lingvistică și istoria literară.

Dicotomia uzuală recunoaște doar stilistica expresiei, interesată de procedeu și cea individuală, aplicată la situații unice contextuale. Dar, deși raportul inseparabil cu un text face mai greu de separat în domeniul stilului punctul de vedere istoric de cel critic, lucrările principale de stilistică disociază aceste puncte de vedere. *Arta prozatorilor români* este o istorie a prozei realizată prin delimitarea de tipuri. Înserierea istorică e aici fundamentală. *Mimesis* e construită ca o succesiune de comentarii de texte: douăzeci, de la „cicatricea lui Ulise" la Virginia Woolf. Dar construcția istorică nu se reduce la aspirațiile din subtitlu. „Istoria realismului în literatura occidentală" leagă cele douăzeci de analize. Sînt momentele unui proces de eliberare de ierarhia stilurilor, proces urmărit pe planuri multiple, incluzînd nivelul gramatical dar și procedeele arhitectonice și mergînd pînă la modificările de ambianță culturală. În raport cu seria istorică pe care o construiește *Mimesis*, studiile lui Spitzer, chiar cînd se aplică la opere din trecut și au indispensabile referințe istorice, rămîn exerciții fundamental critice, se centrează pe individualitatea unui text.

Separația etanșă între cele trei atitudini — teoretică, istorică, critică — nu e posibilă nici pentru studiul literaturii. E cu atît mai puțin posibilă cînd obiectul se particularizează, se reduce la stilul cercetat sub unghiul valorii critice. Dar descrierea celor trei atitudini e utilă fiind cerută de dominantele diferite ale unor lucrări ca *Problemele metaforei*, *Mimesis* sau *The « Recit de Theramene »* a lui Spitzer. Cele trei atitudini fundamentale se reîntîlnesc și în cercetările folcloristice, cînd acestea se detașează de etnografie și adoptă un unghi de valorificare estetică.

Renunțînd la un excurs istoric, putem afla relația cu critica și estetica la cele două personalități principale ale stilisticii interbelice, la Leo Spitzer și la Erich Auerbach, personalități înrudite, reprezentînd totuși metode distincte. Un istoric, oricît de sumar, nu ar fi desigur complet fără Vossler care a făcut pionierat și în materie de stilistica expresiei (subjonctivul în franceză) și în cea individuală (analizele din La Fontaine). Dar gîndirea lui Vossler, cu descendență dublă, din lingvistică și din Geisteswissenschaft a lui Dilthey, se centrează mai mult asupra unui cerc larg de raporturi dintre limbă și cultură, preocupare pe care Spitzer o califică drept prematură. Prin strălucirea și substanța analizelor și prin expunerea sistematică a metodei, stilistica literară a devenit matură odată cu Spitzer.

Leo Spitzer și-a expus în multe rînduri metoda și geneza preocupărilor. Ne vom referi la textul din 1945, apărut în volum în 1948, la studiul despre raportul dintre lingvistică și istoria literară. După patruzeci de ani de activitate, textul acesta are o dublă și largă perspectivă — autobiografică și asupra operei înfăptuite: „Am ales calea autobiografică pentru că situația mea în Europa de acum patruzeci de ani nu era, cred, esențial diferită de aceea cu care îl văd confruntat pe tînărul cercetător de astăzi (și din această țară). M-am hotărît să vă relatez experiențele mele și pentru că punctul principal de pornire (the basic approach) al fiecărui cercetător, așa cum este condiționat de primele lui experiențe, de a sa *Erlebnis*, cum spun germanii, îi determină metoda: *Methode ist Erlebnis*, a spus Gundolf" [7]. Cu tot farmecul incontestabil al referințelor autobiografice cu care începe Spitzer, va trebui să ne rezumăm la cîteva din indicațiile metodologice oferite de articolul acesta din 1945.

Întrebarea inițială de la care pornește metoda lui Spitzer de a „exprima inefabilul" individual e formulată astfel: „Am raționat că abaterea stilistică de la norma generală trebuie să reprezinte un pas istoric făcut de scriitor: trebuie să reveleze o modificare a spiritului epocii, o modificare de care scriitorul a devenit conștient și pe care o traduce cu nouă necesitate într-o formă lingvistică; poate că e posibil să determinăm pasul istoric, cel psihologic ca și cel lingvistic" [8]. E vorba deci de a descoperi „un numitor comun pentru toate abaterile sau pentru cele mai multe; nu ar putea fi găsit etimon-ul spiritual, rădăcina psihologică a mai multor „traits de style" la un scriitor,

[7] Leo Spitzer, *op. cit.* p. 1
[8] *Ibidem*, p. 11

așa cum am văzut un etimon comun pentru feluritele și plinele de fantezie formații verbale" [9].

Metoda „cercului filologic" pornește de la faptul de stil, de la „spionul stilistic", caută „numitorul comun spiritual" și se verifică în alte fapte de stil. Ecourile din Croce și din Bergson se percep în această construcție teoretică, clădită pe ideea unității spiritualo-expresive și pe creditul acordat intuiției. Spitzer a vorbit și de „credință". Intuiția orientează alegerea punctului de pornire, a faptului de stil revelator care ne conduce spre centrul spiritual. Declanșarea produsă în spiritul cercetătorului permite selectarea acestor fapte semnificative, care deschid drumul spre o personalitate artistică. În cazul lui Charles Louis Philippe *(Bubu de Montparnasse)* este frecvența conjuncțiilor cauzale, *a cause de, parce que, car*. Ele duc la „etimonul psihologic" la „pseudomotivarea obiectivă". „Atitudinea lui (Philippe) arată simpatie plină de umor, pe jumătate critică, pe jumătate înțelegătoare față de erorile necesare și de impulsurile frustrate ale acestor făpturi din lumea interlopă, diminuată de forțe sociale inexorabile... El vede, așa cum au observat și criticii literari, fără revoltă, dar cu stricteț profundă și cu un spirit creștin de contemplativitate, că lumea funcționează rău sub aparență de justiție, de logică obiectivă" [10].

Pentru Spitzer, punctul de pornire este, de cele mai multe ori, un fapt de limbă dar nu exclusiv, *stricto sensu*. Spitzer păstrează în toate expunerile lui metodologice o libertate de mișcare nelipsită de o anumită cochetărie, dar neputînd fi redusă la cochetărie, avînd sensul profund al unui mod de gîndire. De aici această rezervă, exprimată în cîteva fraze în grad înalt semnificative pentru întreaga lui activitate: „Astfel, ceea ce a fost dezvăluit de cercetarea limbajului lui Rabelais, poate fi coroborat de cercetarea literară; nu ar putea fi altfel, dat fiind că limbajul este doar una dintre cristalizările externe ale « formei interne » sau pentru a utiliza altă metaforă: sîngele care vivifică creația poetică este pretutindeni același, fie că identificăm organismul după « limbaj » sau după « idei », după « intrigă » sau după « compoziție ». În privința celei din urmă, aș fi putut începe cu un studiu asupra compoziției literare mai curînd laxe a scrierilor lui Rabelais și doar apoi să trec la ideile lui, la intrigă, la limbaj. *Pentru că s-a întîmplat să fiu lingvist*, (sublinierea noastră) am început de la unghiul lingvistic pentru a-mi croi drumul spre unitate. Evident că nici un alt cercetător nu e obligat să procedeze la fel. Ceea ce i se cere totuși să facă, este, cred, să pornească de la suprafață spre « centrul interior de viață » al operei de artă, observînd mai întîi detalii cu privire la aparența superficială a operei particulare (și « ideile » exprimate de poet sînt, de asemenea, doar una dintre trăsăturile superficiale ale operei de artă); apoi, grupînd aceste detalii și încercînd să le integreze într-un principiu creator, care poate să se fi manifestat în spiritul artistului; în cele din urmă, făcînd călătoria de întoarcere la alte grupe de observație

---

[9] *Ibidem*.
[10] *Ibidem*, p. 13, 14

ca să poată afla dacă « forma internă » pe care a construit-o ipotetic corespunde întregului". [11]

Textul acesta sintetizează ambițiile vaste ale metodei, libertatea ei de mișcare, caracterul ei ipotetic. Astfel expusă — și admirabilele ilustrări pe care le oferă analizele lui Spitzer o confirmă — metoda „cercului filologic" provoacă imediat două obiecții pe care în același text programatic, autorul le preîntîmpină și cărora le răspunde printr-o caracteristică modificare de ton. Considerată a aparține inducției, opusă „procedeelor deductive, care încep cu unități postulate ca date" [12] metoda aceasta poate ascunde o *petitio principii*. Detaliul ce se cere descoperit prin intuiție poate fi selectat pe baza unei concepții preexistente asupra „centrului interior", asupra „unității spirituale" a scriitorului cercetat. Însuși Spitzer reamintește fraza Dumnezeului pascalian: „Tu ne me chercherais pas si tu ne m'avais dèja trouvè..." Răspunsul lui Spitzer este o apropiere paradoxală între cercetarea umanistă a filologului și atitudinea teologului, este elogiul „credinței" — aplicată asupra cunoașterii omului. Se reamintește că „cercul filologic" a fost descoperit de un teolog, că această atitudine este reflectată în cuvîntul cizelat de Schleiermacher: „*Weltanschauung*, die Welt anschauen; să vezi, să recunoști universul în detaliul sensorial... Umanistul crede în puterea hărăzită spiritului uman de a investiga spiritul uman" [13].

Răspunsul la posibila petitio principii este deci elogiul intuiției umaniste potențată pînă la intensitatea credinței. Comentatorii lui Spitzer au completat mai convingător argumentarea. Guiraud și Terracini au stăruit asupra pornirii minuțioase de la text, asupra lecturilor repetate care permit lui Spitzer să descopere într-un text ceea ce el a denumit „microscopicul" care dezvăluie „macrocosmicul". Capacitatea individuală a cercetătorului — implicată în rolul dominant al intuiției — se impune însă. N la puterea n de lecturi nu îngăduie unui mediocru să descopere ceea ce familiaritatea cu textul i-a oferit unui Spitzer.

Contactul cu critica apare și pe altă cale. Conceptul „cercului filologic" pare a implica o simetrie și o perfectă sistematizare pe care Spitzer le respinge programatic și care lipsesc din analizele lui. Sînt reproduse observațiile unui fost student american „foarte înțelegător, dar critic" care i-a scris lui Spitzer: Îmi pare că e peste posibilitățile dumneavoastră de a stabili o tehnică de comportare (behavioristic) care să vă reveleze aplicarea metodei. Cunoașteți mai curînd principiile care vă motivează (alegerea), decît vreo tehnică pe care ați urmări-o riguros. Într-un loc poate fi o amintire din adolescența dumneavoastră, într-altul o inspirație pe care ați găsit-o în alt poem; aici, dincolo și pretutindeni vă mînă un impuls, un instinct bazat pe experiența dumneavoastră care vă spun: acest detaliu nu e important, celălalteste. În fiecare secundă faceți cîte o alegere, dar aproape că nu vă dați seama că ați făcut-o: ceea ce vă pare potrivit trebuie să fie neapărat potrivit. Și o puteți arăta doar prin acțiune; vedeți de la început semnificația ca pe un întreg. Aproape că nu există trepte în procesele dumneavoastră mentale; și exprimînd substanța

[11] *Ibidem*, p. 18, 19.
[12] *Ibidem*, p. 23.
[13] *Ibidem*, p. 24, 12 ibidem, p. 23.

gîndurilor dumneavoastră, considerați de la sine înțeles că cititorul vă însoțește și că ceea ce vi se pare a fi evident pasul următor (numai că nu e nici măcar pasul următor: e, în oarecare măsură, inclus în cel anterior) este evident și pentru el" [14].

Răspunsul lui Spitzer are o luciditate caracteristică, în ciuda elogiului intuiției ca mijloc dominant și ca act de „credință". Spitzer acceptă descrierea puțin iritată prin care fostul său elev reliefase capriciile metodei „cercului" O consideră drept un produs al temperamentului său critic. Dar antirigiditatea e consubstanțială „cercului filologic" și, de fapt, cercetării stilistice. „Aceste cuvinte — scrie Spitzer comentînd observațiile critice citate — oferă evident tabloul limitelor unui anumit temperament individual. Dar multe dintre cele spuse de corespondentul meu aparțin operației cercului — cînd ea se aplică nu lecturii rutiniere, pe de o parte sau deducțiilor lingvisticii schematice, pe de alta, ci unei opere de artă: soluția obținută cu ajutorul operației circulare nu poate fi riguros raționalizată pentru că, în forma ei cea mai desăvîrșită, înseamnă negarea treptelor: după ce a fost obținută, tinde să acopere treptele care au dus la ea (să ne reamintim de leul din bestiariile medievale, care după fiecare pas făcut înainte, își ștergea cu coada urmele, ca să-și înșele urmăritorii!)" [15]

Cele două cazuri remarcate de Spitzer se percep mereu, în fiecare dintre textele lui. Ecuația personală pe care el a denumit-o imprecis „temperament" include influențele crocene și bergsoniene și reacția antiraționalistă, antisistematică. Ea se manifestă în alura capricioasă pe care o capătă analiza stilistică, în insistența asupra declanșării spontane a intuiției. E impinsă uneori pînă la cochetărie, deși evită excesul datorită unui tact critic exemplar și unei informații disimulate cu grijă. Dar libertatea de mișcare și imposibilitatea de a fixa „cercul filologic" într-o schemă metodologică sînt cerute și de caracterul critic al operației care — după cum subliniază Spitzer — nu e nici rutină, nici pură lingvistică. Antirigiditatea metodei e inseparabilă de orice tip de critică stilistică, întrucît e *critică* și se ocupă de individualitate. E concluzia la care ajunge și capitolul din cartea lui Terracini, consacrat raportului dintre „Analiza stilistică și critica literară". „Se pune, în sfîrșit, o ultimă întrebare: e posibil de indicat, în infinitatea problemelor, o linie care să călăuzească și să reglementeze cursul cercetării stilistice? Vom răspunde firește că nu; principiile sînt principii, dar albia cercetării nu poate fi săpată decît de însuși textul cercetat. Asupra acestui punct, critici și lingviști, idealiști și structuraliști sîntem de acord, cu ajutorul Domnului" [16].

Unanimitatea acceptării nu e foarte certă, cel puțin în diferitele direcții structuraliste. Paginile acestea nu urmăresc să treacă în revistă tendințele actuale ale stilisticii, așa cum o face lucrarea lui Terracini. Interesați de raporturile ei cu estetica și cu critica, trebuie să ne referim doar la Erich Auerbach, mult mai fugitiv decît ar cere-o monumentalitatea lui *Mimesis*.

---

[14] *Ibidem*, p. 26.
[15] *Ibidem*, p. 26
[16] B. Terracini, *Analisi Stilistica, Teoria, Storia, problemi*, Feltrinelli, 1966, p. 177.

Prin vastitatea obiectului, exprimată şi de subtitlu — *Dar gestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* — cartea principală a lui Auerbach se înscrie şi în tradiţia lui Vossler şi — urcînd în timp — în direcţia de interese sintetizate de termenul Geistesgeschichte — istorie spirituală; registrul de preocupări depăşeşte însă „istoria spirituală" şi istoria culturii în genere, pătrunde cu îndrăzneală în implicaţiile sociologice. Spitzer vorbise şi el de situarea şi de explicaţia istorică, se diferenţiase de filologia anterioară „în afară de timp şi de spaţiu", postulînd explicaţia concretă a lui *hic et nunc* pentru un fenomen istoric [17]. Ceea ce fusese însă în practica analitică preocupare secundară, sporadică, devine la Auerbach obiect principal — istoria „realităţii reprezentate". Evoluţia unor fapte fundamentale de stil este centrată pe abandonarea ierarhiei stilistice, pe pătrunderea lui *sermo humilis* în afara zonelor tematice şi a genurilor în care fusese cantonat. Cele douăzeci de texte examinate sînt puncte de reper într-un proces istoric. Selectarea lor nu poate fi absolutizată. E o alegere, printre multele posibile, care ar trasa acelaşi proces de eliberare şi de complexitate crescîndă a stilului. Auerbach însuşi a subliniat rolul formaţiei lui de romanist în alegerea textelor. Obiectul cărţii evocă preocupările lui Vossler. Structura fiecărei analize, modul ei de a se apropia de text îl înrudesc intim cu Spitzer — pe care Auerbach l-a urmat o vreme şi la catedră. Accentul pus pe preocuparea sociologică introduce altă filiaţie. Auerbach l-a preţuit pe Taine ca pe un inovator.

Dar, redusă la o identificare de înaintaşi, o asemenea înşirare de nume ar nedreptăţi profund sinteza înfăptuită de *Mimesis* — pînă la ora actuală fără termen de comparaţie — şi penetraţia exemplară a analizei stilistice. După cum a remarcat cu finеţe Aurelio Roncaglia, Auerbach unifică tendinţele contradictorii făcîndu-le să-şi atenueze reciproc pericolele: rigiditatea şi capriciul: „Există, desigur, riscul de a face rigid comentariul critic prin abstracţii tipologice, aşa cum există, pe de altă parte, riscul opus de a-l dezagrega într-o contemplare atomistică a unor obiecte fără raporturi între ele. Ni se pare că tocmai în conştiinţa acestor două pericole recunoaştem motivul determinant al structurii lui *Mimesis*, care încearcă să se ferească de cel de al doilea prin « seria istorică », considerată drept axa cercetării şi de primul, prin metoda textelor reprezentative" [18].

Mimesis reuşeşte mai mult decît să evite pericolele. Sintetizează cele două atitudini contradictorii. Chiar cu inevitabilul coeficient de ipotetic, construcţia se susţine, seria istorică desemnată de cele douăzeci de etape e, în mare, convingătoare. Sentimentul individualului şi al nuanţei dă acestei construcţii condiţia unei sculpturi cinetice, a unei configuraţii în mişcare. Cea de a doua trăsătură e stăruitor prezentă. Explică — chiar dacă nu justifică pe deplin — şi o anumită fluctuaţie terminologică ce i s-a reproşat lui Auerbach. Răspunsul pe care acesta l-a dat criticilor respective, într-un articol publicat în „Romanische Forschungen" din 1950 are neobişnuit interes.

---

[17] Leo Spitzer, *op. cit.*, p. 14.

[18] Aurelio Roncaglia, *Introducere* la *Mimesis*, versiunea italiană tradusă de A. Romagnoli şi H. Hinterhäuser, Einaudi, 1956, p. XXVII.

Nu e o sofistică pledoarie pro domo. Completează de fapt modul în care Spitzer a acceptat și teoretizat observațiile făcute de fostul său student.

„S-a spus adesea — scrie Auerbach — că noțiunile mele de bază nu sînt clare și că expresiile utilizate de mine pentru categoriile ordonatoare ar pretinde o definiție mai precisă. E drept că eu nu definesc acești termeni și că nu sînt totdeauna consecvent cu folosirea lor; dar aceasta s-a întîmplat intenționat și metodic. Efortul meu de precizie se îndreaptă spre individual și concret, așa că formulele generale indispensabile pentru compararea, regruparea sau definirea fenomenelor, unul în raport cu celălalt, trebuiau să fie fluide și elastice. Trebuiau să se adapteze de fiecare dată la context. Identitatea și regularitatea strictă nu există în istoria spiritului și conceptele abstract sintetice falsifică sau distrug fenomenele individuale în libera lor desfășurare. De ar fi fost cu putință, aș fi vrut să nu utilizez nici o expresie generală, ci să sugerez cititorului ideile printr-o simplă și pură prezentare a succesiunii de date individuale. Aceasta nu e posibil: de aceea am recurs la cîțiva termeni foarte comuni, ca *realism* și *moralism* și am mai introdus, așa cum îmi cerea tema, cîțiva temeni ceva mai puțin comuni, *diferențierea stilurilor* și *amestecul de stiluri*. Mi-a fost foarte clar că toți termenii — în special cei mai comuni — spun tot și nimic" [19].

Mimesis nu a putut evita — după cum o recunoaște însuși Auerbach într-o frază ce continuă textul citat mai sus — riscurile acestei relativizări a terminologiei. Devenită elasticitate terminologică, nuanțarea diferită a unui termen, în contexte diferite, e în mai multe rînduri generatoare de vag, periclitează sub acest unghi acordul între sinteză și nuanță, reușit de ansamblul lucrării. Fisurile parțiale există. Dar atitudinea e la fel de semnificativă ca și cea a lui Spitzer. Opoziția dintre precizie și nuanță (sau, în terminologia lui Pascal, dintre spiritul geometric și spiritul de finețe) e rezolvată în favoarea termenului secund. Interesul pentru individualitatea stilistică accentuează înrudirea cu o direcție modernă a criticii. O accentuează pînă la excesul de tip crocean, pînă la refuzul de a abandona lumea individualelor, la inapetența pentru formula generală, deși, după cum am văzut, Auerbach constată cu luciditate că refuzul generalizării e imposibil

Direcția structuralistă se clasează la antipozi, pornește de la un efort sistematic spre rigoare. Ne vom opri mai puțin asupra ei. Din două motive. Pentru că structuralismul — mai corerct spus direcțiile cu aplicație literară ale structuralismelor lingvistice — ezită și în fața termenului de stil și în fața problematicii stilistice. Și, mai ales, pentru că avem de a face cu un fenomen în curs, cu o experiență de incontestabil interes sau discutabilă — ce se desfășoară sub ochii noștri. Înșiși exponenții poeticii structurale insistă asupra caracterului „flou", încă nedefinisabil, al mișcării.

„Ce e structuralismul? Nu e o școală, nici măcar o mișcare (cel puțin nu este încă o mișcare), căci majoritatea autorilor la care se referă de obicei acest termen nu se simt deloc legați între ei printr-o solidaritate de doctrină sau de luptă. E abia un lexic: *structură* e un termen vechi (de origină anatomistă și

---

[19] Apud R o n c a g l i a, *op. cit. p.* XI.

gramaticală) astăzi foarte uzat: toate ştiinţele sociale recurg din abundenţă la el şi folosirea termenului nu poate desemna pe nimeni, poate duce doar la polemici asupra conţinutului pe care i-l atribuim" [20]. Textul acesta din 1963 al lui Roland Barthes îşi păstrează valoarea de constatare. Sînt elocvente diferenţele dintre concepţia lui Barthes expusă în articolul respectiv care concepe structuralismul mai mult ca pe o activitate şi-l caracterizează neglijent prin cîteva preferinţe lexicale (sincronie, diacronie, semnificant şi semnificat) şi principiile „poeticii" expuse de Roman Jakobson în articolul său despre lingvistică şi poetică; de asemenea diferenţele dintre aceste două expuneri programatice şi studiul mai amplu pe care T. Todorov l-a inclus în volumul colectiv din 1968 „Qu'est-ce que le structuralisme" [21].

Se explică omisiunea lui Jean Piaget, care într-o admirabil de concentrată sinteză consacrată structuralismului în discipline foarte variate (fizică, matematică, psihologie, antropologie, lingvistică, sociologie) nu pomeneşte de structuralismul estetic. Se explică şi prezentarea sumară la care se mărgineşte volumul lui Terracini din 1968, cele cîteva pagini ce se ocupă exclusiv de Jakobson.

Sînt încercări, experimente în curs şi — trebuie spus cu riscul de a irita pasiunea şi intransigenţa experimentatorilor — încă neconcludente. Respingerea lor apriori, ignorarea interesului prezentat de astfel de încercări înseamnă conservatorism rău mascat. Nu putem decît să fim de acord cu frazele lui T. Todorov: „Pentru moment poetica se află doar la început şi prezintă toate defectele caracteristice acestui stadiu. Decupajul faptului literar pe care ni-l oferă este încă grosolan şi inadecvat: e vorba de prime aproximaţii, de simplificări excesive şi totuşi necesare... Să facem urarea ca stîngăcia acestor primi paşi într-o direcţie nouă să nu fie luată drept dovada că această direcţie e eronată" [22]. Nici excesele intolerante la care e împins pe alocuri structuralismul, nici aspectul modă, supărător de prezent, nu pot compromite direcţia urmată cu seriozitate. Reacţia justificată împotriva verbalismului, vagului, golului dogmatic, se manifestă prin naiva afirmare a metodei unice, exclusive pe care o respinge Piaget. Moda se iveşte atît de obositor, încît a provocat iritaţia structuraliştilor activînd pe terenul mai solid al antropologiei şi al lingvisticii, astfel cea a lui Lévi-Strauss. Dată fiind absenţa unei cristalizări a structuralismului „poetic", imixtiunea modei prin frecvenţa cîtorva termeni goliţi de conţinut şi utilizaţi abuziv, măreşte confuzia. Fenomenul structuralist cere în critică disocieri. Dar nu poate fi negat interesul cercetărilor.

Dacă pornim de la expunerea mai recentă a „poeticii" făcută cu pertinenţă de T. Todorov, constatăm că situarea şi definirea acestui cîmp de cercetări îşi păstrează coeficientul de imprecizie. Todorov plasează „poetica structuralistă" într-o clasificare generală şi desigur cam simplificată a studiilor despre literatură: cele care au drept obiect „ultim şi unic" descrierea operei,

---

[20] Roland Barthes, *Essais Critiques*, Editions du Seuil, 1964, p. 213—214.
[21] T. Todorov, *Le poetique* in *Qu'est-ce que le structuralisme*, Ed. du Seuil, 1968, p. 99—169.
[22] T. Todorov, *Op. cit.*, p. 107.

cele pentru care opera literară exprimă un „altceva", de natură filozofică, psihologică, sociologică. Căutînd structuri abstracte centrate pe condiția specifică a operei literare, pe *literaritate*, poetica se situează în a doua categorie. E o clasare simetrică și opusă celei pe care o propusese Barthes în *Les deux critiques*. Acolo critica „universitară", desemnată cu o denumire conștient aproximativă, era condamnată pentru că urmărea un *altceva* și lua textul ca pretext al căutării acelui altceva, în opoziție cu imanentismul criticii noi. Pe lîngă această situare generală, la Todorov specificul unei poetici structurale e împrumutat din lingvistică: „Pentru ca o poetică să poată fi denumită structurală, ea trebuie să se conformeze și altor exigențe pe care Benveniste le-a rezumat astfel cu privire la lingvistică: Conștiința sistemului, grija de a împinge analiza pînă la unitățile elementare, alegerea explicită a procedeelor"[23]. Aplicarea acestor criterii la faptul literar rămîne generală și nespecifică.

Se pot distinge două modalități în *Analiza discursului literar*, a doua parte a studiului lui Todorov. Poate că autorul care le-a grupat împreună ar refuza să le diferențieze și le-ar considera unitare prin terminologie și metodă. Pentru o perspectivă exterioară, atitudinile sînt deosebite. „Registrele vorbirii", „viziunile povestirii", „structurile textului", caută să descopere din unghiuri diverse o arhitectonică a literarului. Precizia terminologică și rigoarea metodei clarifică fără a amputa. Sînt observații care se interferează cu multe făcute anterior, în limbajul nuanței. Astfel cînd se face distincția între ordinea temporală și cea logică, prima fiind frecvent mascată de a doua, e necesară referirea la admirabilul studiu al lui E. M. Forster despre roman. În maniera lui capricioasă, antipedantă, acesta făcuse distincția între intrigă și povestire. „Regele a murit și apoi a murit regina" e o povestire. „Regele a murit și apoi a murit regina *de durere* e „o intrigă". Tot astfel, observațiile cu privire la ceea ce Todorov denumește viziune, concept desemnat mai curînd ca „punct de vedere", s-au făcut frecvent în limbaje nonstructuraliste. Michel Butor s-a ocupat de raportul dintre aceste unghiuri și pronumele personale în roman. [24]. La Todorov nu avem de a face cu simpla transpunere în alt limbaj. Pornirea de la discurs ca principiu ordonator, rigoarea metodologică și terminologică servesc aici la înțelegerea unitară a *literarității* narațiunii.

Capitolul despre *sintaxa narativă*, se orientează mai ambițios spre formalizare și schematizare. Manipulînd două noțiuni „care corespund la lungimi calitativ deosebite" decupate în „lanțul succesiv al povestirii" — *propoziția* și *secvența* capitolul acesta traduce în simboluri algebrice schemele intrigilor cîtorva nuvele de Bocaccio. Un sistem de semne convenționale indică printr-un + consecuția, printr-o săgeată (⟶) cauzalitatea, printr-o paranteză „propoziția care există în spiritul unuia dintre personaje, dar nu în acela la cititorului" [25]. O formulă de tipul x(y d)....y — d indică astfel „automat că y face un cadou doar în ochii lui x, dar nu și în ochii cititorului și că recunoașterea din final se referă tocmai la x". Este schema primei povestiri din a opta

---

[23] T. Todorov, *Op. cit.*, Ed. du Seuil, 1968, p. 106.
[24] A se vedea Michel Butor, *Repertoire II*, Editions de Minuit, 1964, p. 61—73
[25] T. Todorov, *op. cit.*, p. 146.

zi a *Decameronului*, a cărei intrigă circulă și sub formă de anecdotă: o femeie venală pretinzînd o sumă de bani pentru a ceda unui tînăr, acesta împrumută banii de la soțul femeii și dăruindu-i partenerii lui, își plătește de fapt datoria.

Schemele lui Propp cu privire la basme capătă astfel arsenalul algebric, utilizat curent în lingvistica structurală. Todorov e conștient de îngustimea cîmpului pe care-l acoperă aceste formule, referitoare la tipuri de intrigă: „observațiile adunate aici nu formează evident o „gramatică" exhaustivă a povestirii, e vorba cel mult de elemente în vederea unei gramatici viitoare" [26]. Își exprimă însă speranța în plăsmuirea unei teorii unitare„ care să trateze în același timp, de exemplu, despre viziunea autorului și despre cea a personajului. E posibil că o asemenea teorie nu se va inspira din modelele algebrice, elaborate de logicieni ci din modele topologice care oferă posibilități mai bogate și mai variate" [27].

Tendința actuală spre formalizare captivează în foarte mare măsură pe cercetătorii tineri. Am avut ocazia să asist la punerea în diagramă a sonetului lui Nerval, — *El desdichado* — de către un student entuziast și inteligent. E greu să nu te gîndești la personajul acelui roman englez de pe la 1930, care din ecuația *m* supra zero egal cu inifnitul extrăgea posibilitatea ca infinitul multiplicat cu neantul să creeze obiectele. Ajungea deci „la o probă matematică a existenței lui Dumnezeu". Totuși, înclinarea de a comenta caricatural astfel de eforturi, deși e favorizată de naivitatea modelor, poate fi în primul rînd răspunsul unor obișnuințe mentale deranjate. Cu atenție la acest risc, dacă le apreciem la nivelul a ceea ce ne oferă, constatăm că aceste puneri în formulă se bazează pe o schematizare mai mult sau mai puțin arbitrară a intrigii. Că abordează fragmentat individualitățile literare și le reduc la stereotipuri. Care este progresul obținut efectiv prin substituirea narării schematizate a intrigii printr-o formulă?

E unul dintre cele cîteva semne de întrebare pe care le implică poeticele structuraliste. Nu mai insistăm asupra aceluia generat de atitudinea față de istorie. Atitudinea cu privire la „diacronie" e variabilă în diferitele puncte de vedere structuraliste [28]. „Imobilizarea istoriei", de care vorbește Barthes, nu e unanim acceptată. Lucien Sebag — între alții — a încercat să pedaleze asupra unghiului diacronic în antropologie. Discutînd în ultima parte a studiului său, *(Perspective)* raporturile dintre poetică și istoria literară, Todorov rămîne și el la părerea că „a descrie o operă literară în sine înseamnă să o extragem din timp, să o rupem de dimensiunea ei istorică" [29]. Constatînd însă bizareria unei situații în care „dimensiunea istorică e izgonită din istoria literară" [30] propune o altă cale de a aborda subiectul veritabil al istoriei: *evoluția*. „Nu operele evoluează, ci literatura" [31]. Din această perspectivă, pot fi luate în considerație studii cu

---

[26] *Ibidem*. p. 147
[27] *Ibidem*,
[28] Vezi S. Iosifescu, *Probleme de metodă* în *Literatura de frontieră*, E. P. L., 1968.
[29] Todorov, *op., cit.* p. 153.
[30] *Ibidem*
[31] *Ibidem*

privire la fiecare dintre conceptele poeticii. Se va descrie evoluția intrigii cu cauzalitate psihologică sau evoluția viziunilor sau evoluția registrelor cuvîntului și a utilizării lor în literatură" [32]. Soluția e de compromis și nu rezistă la examen. Un citat cu rezonanțe crocene, din Tinianov, considerînd operele drept unități incomensurabile, sprijină această interpretare a scrierilor literare ca individualități anistorice, în mijlocul unor serii evolutive care se încrucișează și se referă doar la structurile abstracte.

Un capitol despre „poetică și estetică" răspunde altei obiecții frecvent invocate, referitoare la raportul dintre structură și valoare. Răspunsul ni se pare echivoc, oscilînd între: „Poetica nu are a se ocupa de valoare" și „Poetica nu se poate încă ocupa de valoare". Ultimul sens predomină: „Se vede clar din această perspectivă pentru ce poetica nu poate și chiar nu trebuie să-și impună drept primă sarcină explicarea judecății estetice. Aceasta presupune nu numai cunoașterea structurii operei, pe care poetica trebuie să o faciliteze, ci și cunoașterea cititorului și a ceea ce determină judecata acestuia" [33]. Pentru că — fără a subiectiviza total judecata estetică — Todorov constată pe bună dreptate că „valoarea e interioară operei, dar ea nu apare decît în momentul în care opera e întrebată de cititor" [34], că opera și cititorul formează „o unitate dinamică". Problema nu e considerată imposibilă, e doar amînată.

Dar nu faptul că este încă incapabilă să dezlege întrebarea de care s-au poticnit atîtea sisteme estetice și concepții critice, — raportul subiectiv-obiectiv în judecata de valoare — i se reproșează poeticii structuraliste, ci acela că, în sistemul descriptiv pe care îl propune, nu există o integrare necesară a problemei valorii, că formalizarea se aplică neutru la nivele diferite de valoare. Un fapt menționat polemic de Todorov se arată a fi cu două tăișuri. Bahtin a propus o tipologie în care romanul „dialogic", polifonic e opus celui monologic. „Dar Bahtin nu e mulțumit cu această descriere care ar lăsa altor opere dreptul să nu asculte de astfel de legi, fără a fi condamnate. Toată analiza lui implică superioritatea acestei forme asupra altora. Nu ne simțim în drept să contestăm atare concluzii cît timp exemplul ales este Dostoevski. Totuși, după cîteva pagini, Bahtin însuși citează alt caz în care e ilustrat principiul dialogic" [35]. E vorba de un roman de Cernîșevski, aflat evident la mare distanță estetică de Dostoevski.

Descrierea structurilor rămîne neutră. Faptul că ele se pot aplica la opere cu semne algebrice diferite, că îl pot viza pe Mallarmé, dar și pe un poet manierist din secolul al XVI-lea, desemnează un alt mare semn de întrebare cu privire la semnificația traducerii formalizate de structuri individuale. Stilistica spitzeriană manipula liber valorificarea, riscînd arbitrarul și imprecisul. Formalizarea imperturbabilă nu găsește pentru moment loc distincției de valoare, deși pornește uzual, ca și Spitzer sau Auerbach, de la valori consacrate.

În sfîrșit, un alt semn de întrebare e inclus în caracterul fragmentar al analizelor structurale. Todorov situează poetica între disciplinele teoretice.

---

[32] *Ibidem*
[33] *Ibidem*
[34] *Ibidem*, p. 162
[35] *Ibidem*, p. 159

Am putut constata caracterul fragmentar al observațiilor de sintaxă narativă. Caracterul fragmentar e recunoscut și de Todorov, considerat drept consecința unei etape de început. În analizele de opere individuale, caracterul fragmentar se face mai supărător simțit. Nu numai în exercițiile de tip școlar, care identifică un procedeu într-o poezie sau nuvelă și care par traduceri într-un limbaj la modă ale temelor didactice de tipul „Țăranul la Alecsandri". Impresia de fragmentar se păstrează în analizele lui Jakobson — presărate cu observații de excepțională pătrundere — ale unor poeme de Baudelaire sau Brecht. Teoretic, se vorbește de sistemele supraordonate, de „sistemul de sisteme" pe care îl reprezintă opera individuală. Dar analizele disting diversele nivele și nu reușesc să sintetizeze observațiile într-o configurație unică. E dificultatea de care se lovește și organizarea pe straturi a operei literare propuse de Ingarden. Este iarăși o dificultate care poate fi doar a momentului. Nu infirmă interesul experimental al căutării structuraliste. Constituie — ca și celelalte semne de întrebare pomenite — puneri în gardă împotriva prematurelor strigăte de victorie și împotriva iluziilor metodei unice. Ca o metodă auxiliară, structuralismul are incontestabil interes teoretic. Comportă însă în critică riscul traducerii tautologice sau simplificate a nuanței în formulă. Situația e inversă în raport cu stilistica spitzeriană, care a dat fructe suculente ale analizei critice, rămînînd șerpuitoare, voit imprecisă, în fundamentarea ei teoretică.

OPINIILE LUI DIMITRIE CANTEMIR CU PRIVIRE LA ARTĂ ȘI FRUMOS

ION ILIESCU

Dimitrie Cantemir face parte din acei mari oameni prin care cultura noastră intră în circuitul european. Caracterul variat și tendințele „universalizante proprii umanismului“ [1] s-au manifestat printr-o bogăție a preocupărilor teoretice care încă nu au fost epuizate de cercetările întreprinse pînă acum. S-a afirmat despre Dimitrie Cantemir, care, „ca umanist trebuia să se sacrifice frumosului“, că avea un puternic „sentiment de înțelegere pentru artă“ [2], socotind-o poate mai presus decît biruințele politice și succesele din războaie. Chiar dacă observația n-ar conține nici o exagerare, ea trebuie completată precizîndu-se că nu e vorba numai de înțelegerea și prețuirea afectivă, ci și de teoretizarea care, deși implicată în sistemul filozofiei sale, prin substanța observațiilor îndrăznețe prezintă un deosebit interes. S-a afirmat de asemenea, despre Dimitrie Cantemir, că a adus o contribuție la elaborarea terminologiei privind teoria literară la noi. Distinsul profesor clujean Dimitrie Popovici studiind *Istoria ieroglifică* din acest unghi, apreciază că opera amintită și glosarul ei „constituie punctul de plecare al terminologiei literare române“ [3]. Dînd deplină dreptate lui D. Popovici în ceea ce privește domeniul teoriei literare, ne-am îngăduit totuși să întregim opiniile regretatului cercetător subliniind că, de fapt, glosarul nu este exclusiv de teorie literară, ci are în vedere și alte ramuri de artă și că accentul ar merita să cadă nu atît pe glosar, cît mai ales pe contextele care au determinat elaborarea lui. În plus, după cum vom vedea, prin unele idei Dimitrie Cantemir depășește sfera unei singure discipline de teoria artelor și abordează probleme care deși fragmentar tratate, extrem de concis, chiar aforistic, sînt importante pentru concepția estetică a filozofului. Dintre lucrările lui Dimitrie Cantemir care conțin opinii sau observații concrete privitoare la estetică, merită să fie amintite în ordinea cronologiei: *Divanul sau gîlceava înțeleptului cu lumea sau giudețul sufletului cu trupul*, 1698, *Imaginea tainică a științei*, 1700, *Istoria ieroglifică*, 1705. Cele mai multe dintre ideile estetice abordate în aceste lucrări gravitează în jurul frumosului și al artelor.

---

[1] Dan Bădărău, *Filozofia lui Dimitrie Cantemir*, București, Ed. Acad. R.P.R., 1964, p. 151.

[2] *Istoria literaturii române*, Ed. Acad., vol. I, 1965, p. 639.

[3] D. Popovici, *Cercetări de literatură română*, Sibiu, 1944, p. 173.

În înțelegerea categoriei de frumos, autorul oscilează între idealismul obiectiv cu nuanțările ideologiei religioase foarte puternice în epocă și între concepția umanistă, cu numeroase implicații raționaliste, proprii concepției despre lume a filozofului. În discuția pe care o poartă spiritul, respectiv „înțeleptul" cu lumea, frumusețea este socotită ca un atribut al divinității, iar faptele cuvîntului său sînt cu atît mai frumoase cu cît mai frumos este conceput creatorul. Argumentarea înțeleptului ar vrea să susțină că frumusețea lumii este o amăgire, pentru că „dragostea frumuseților multă stricăciune aduce" [4], și găsește potrivit a face apel și la istorie, unde se povestește că, din cauza „frumuseței unei muieri, a Elenei, vestita cetate s-au răsipit, Troada". Pe fondul interpretării biblice au fost însă presărate unele constatări care, ca observații elementare ale bunului simț, sînt corecte și interesante. Așa de exemplu, din îndemnul de a nu se da omul „cu toată inima" în desfătările lumii, înțelegem că realitatea dispune de anumite „podoabe și frumuseți" cărora nu ne putem sustrage cu totul, chiar dacă ni s-ar impune s-o facem. Se recunoaște apoi că frumusețea, asemănată cu „dulceața pomului", desigur biblic, apare „frumos ochilor și la priveală mîngăios", că toate lucrurile ca și viața pe care o aseamănă cu o comedie trecătoare, aduc o plăcere care se reduce la un grad inferior fiind doar o plăcere a corpului. Întrucît este vorba de o dispută, de ciocnirea dintre înțelept (punctul de vedere idealist) și lume (concepția înaintată) nu se poate face abstracție și de argumentele lumii care îl întreabă pe înțelept: „Nu mă vezi cît sînt de largă și lată, luminoasă și frumoasă"? (p. 68). La aceasta, judecata sinuoasă și cam timidă a înțeleptului este: „Ba frumoasă, de te voi socoti că ești grozavă, ca de toate frumusețile să nu mă nebunesc" (p. 53). Deci acceptînd frumusețile lumii, aprecierile înțeleptului trebuie să aibă mereu în vedere grija ca ele să nu-l corupă. Prinzînd spiritul subiectiv al interpretărilor aduse de înțelept care sprijină punctul de vedere biblic, lumea îl invită la dreapta cumpănire apostrofîndu-l: „lasă-te de a mai hulire înfrumusețiatele podoabele a zestrelor mele" (p. 65). Pledoaria înțeleptului nu este negativă în general și rezervele sale vizînd frumusețile ușoare ale lumii materiale, se îndreaptă către frumusețile spiritului uman, deoarece socotește că omul trebuie să fie „cuprins de înțelepciune și cu dînsa împodobit" (p. 193). După opinia înțeleptului, care în bună parte e și a tînărului Dimitrie Cantemir, important este să avem în minte „a dreptelor fapte frumusețe" (p. 193). Explicită și clară în mai toate afirmațiile, prolixă în unele expresii, argumentarea filozofului vine în întîmpinarea frumuseții spirituale: „cît dar de *frumos și de mîngăios lucru e înțelepciunea*! căci făcînd ca între dragostele și lucrurile oamenilor *frumoasă chiverniseală* și cuviință să fie, și ca cum ar fi o *frumoasă răsunare*, cu mult decît cea *a muzicei mai cu mîngîiere* cuprinsă, a cărei înțelepciuni cinstește-le și frumoase *frumusețile de se vor cu a sufletului ochi privi*, pre a sa mare dragoste în oameni cei cu pricepere cuprinși a aținta poate" (p. 192, sublinierile ne aparțin — I.I.). În spirit umanist, înțe-

[4] Citatele se dau după *Operele principelui Dimitrie Cantemir*, ediție îngrijită de G. Sion, tom. V, București, 1878, p. 111.

lepciunea e adevărata frumusețe a omului, pentru că ea pune armonie și „cuviință" în faptele lui, aducînd prin aceasta o satisfacție mai presus de cea a lumii fiziologice, apropiind-o în schimb de frumusețile muzicii. Plăcerea în această situație este și ea de un tip elevat, fiind prinsă cu privirea sufletului nu strict senzorial. Desigur, în viața spirituală, artelor li se atribuie un însemnat rol. Literatura, pictura, ca și filozofia sau scrierile în general, sînt „a minții înnoire" și „care ca niște sufletești însănătoșitoare și alcătuite doftorii sînt" (p. 218). Vrednice de cunoaștere îi apar filozofului operele lui Cicero, Plutarch, Epictet, Socrate și Platon, Aristotel și Horațiu, Erasmus și alții, toți citați în lucrările lui Dimitrie Cantemir. Cîteva observații, schițate abia în treacăt, se circumscriu problemelor privitoare la noțiunea *critică de artă* care deși înțeleasă ca „defăimare" — are un rol pozitiv. Întrucît ar fi o greșeală să modernizăm prin prisma interpretărilor noastre conceptele elaborate de Dimitrie Cantemir la sfîrșitul veacului al XVII-lea, vom reproduce din opera filozofului un pasaj care, credem, intuiește nu numai o problemă dificilă — procesul de creație — dar și subtilitatea activității de tipizare în artă. Dimitrie Cantemir pornește de la convingerea că pentru un artist, în general, este greu a găsi tipul desăvîrșit și atunci el dă de exemplu procedeul pictorului care „din *multe feluri de oameni*, fel de feluri de bunătăți ție a le *potrivi* nevoiește, și acelea a le cuprinde se ostenește, precum se povestește, Zefesis zugravul a prea frumoasei femei chipul a zugrăvi vrănd, *cîteva cu frumusețea* mai de frunte și mai alese femei au fost alese, și așa de la fitecarele cîte *o parte era frumoasă* a feței lor au ales (precum am zice) a uneia ochii, a alteia nasu, a alteia gura și altele, și într-un chip pe acestea ale frumusețelor părți *înfrumusățînd și alcătuindu-le*, o prea de femeie *frumoasă față* au șiruitu" (p. 208). Așadar frumusețea în artă pornește de la cea a realității, a oamenilor în primă linie, iar acest proces presupune o acțiune de cunoaștere și selectare, de sinteză și esențializare, de generalizare filozofică adecvată specificului cunoașterii artistice. Este evident spiritul clasicist în înțelegerea acestei probleme, dar important este că Dimitrie Cantemir trebuie citat ca primul gînditor român care schițează o înțelegere a tipizării în artă. Fără a pretinde pentru Dimitrie Cantemir calitatea de critic sau estetician în sensul deplin al cuvîntului, va trebui să-i recunoaștem meritul de a fi sesizat, de asemenea, între cei dintîi la noi, rolul criticii pentru artă și artist. Iată pe ce ne întemeiem afirmația: „Apeles *zugravu cel de frumoase chipuri șieruitoriu* se povestește, precum după ce vreun chip de ceva zugrăvea atunci el dinaintea casei în uliță, și el acolo subt tablă sau sub scîndură se ascundea; cu această pricină, ca pre uliță mulți fiind cei ce treceau și a lui zugrăveală privind de a se afla cineva de *defăima* ceva la lucrul lui, el aceea *dregea*. Căci tuturor toate a lor sale fapte *bune le paru*, însă de la *adevărații* și *drepții prieteni, este de întrebat*" [5]. Într-o epocă în care critica nu putea fi promovată deschis ea nici în domeniul artelor nu și-a găsit locul și aprecierea cuvenită. De altfel nivelul artelor nu o solicita ca atare. Dimitrie Cantemir sesizează totuși aspectul pozitiv al criticii, al confruntărilor de opinii, al învățăturii și observațiilor care dacă sînt juste

[5] *Operele principelui Dimitrie Cantemir*, Tom. V, 1878, p. 232.

pot să aibă o urmare practică, trebuie să corecteze activitatea, părerile creatorului — inevitabil subiective.

Privind în ansamblu și din punctul de vedere al ideilor estetice, în lucrarea lui Dimitrie Cantemir *Divanul înțeleptului* modalitatea dialogată a expunerii, după modelul clasicului simpozion, i-a oferit posibilitatea de a face nu o expunere seacă, ci una de tensiune și frămîntare. Polemica aceasta permite lumii să-și argumenteze punctul de vedere, să-și apere poziția, să înfrunte pe înțelept, iar prin aceasta se dă și cititorului posibilitatea să aprecieze singur justețea sau incorectitudinea soluțiilor oferite. Cu toate că fundamentarea generală se face în spiritul idealismului și problemele principale sînt cele ale moralei religioase, în cuprinsul lucrării există numeroase apeluri la filozofii greci și latini, sau la alți cugetători din literatura europeană, în ea se află unele îndrăzneţe observații estetice, unele importante opinii laice care fac, nu în puține cazuri, ca adevărul să mai încline și de partea „păcătosului", punînd în încurcătură pe înțelept. Întretăindu-se punctele de vedere ale religiei și filozofiei cu unele străfulgerări laice, cu conținut realist, aprecierile autorului ne conduc la ideea că omul ca podoabă a lumii, nu trebuie să renunțe la viață. Aversiunea față de egoism și imoralitate, lăcomia față de bunurile lumii materiale a împins la o anumită minimalizare a frumuseților ei. Rămînînd pe terenul umanismului cartea lui Dimitrie Cantemir preconizează mai degrabă o „împăcare" a înțeleptului cu lumea, iar unul din punctele de convergență fiind plăcerea (atît cea lumească, ușoară, cît mai ales cea sufletească) sînt justificate implicațiile estetice ale operei. De altfel, cartea pe bună dreptate a fost apreciată de Ieremia Cacavela ca fiind „cu a voroavei înfrumusețare, precum a moldovenescului neam limbă cuprinde poate cu ritoricesc mestești ímpodobită adîncă și bogată" [6]. Acceptînd că viața lumească e un mijloc de obținere a frumuseții veșnice, filozoful român, spre deosebire de modelul aflat în *Dioptrica*, nu pledează în mod absolut pentru renunțarea la viața lumească, ci prin supunerea ei unei anumite etici, prin cumpătarea plăcerilor în care se îmbină „frumusețea trupului" și „frumusețea sufletului" se poate răspunde la dezideratul fericirii.

Prin tendința optimistă, umanistă, prin sublinierile care în mod tacit se aduc în sprijinul demnității umane, prin tematica filozofică și implicațiile ei estetice alături de cele morale, Dimitrie Cantemir încearcă o anumită degajare de strînsorile încă foarte puternice ale religiei.

O bună parte a ideilor esteticii cantemirene au fost expuse în *Imaginea tainică a științei* (în limba română lucrarea a fost publicată în 1928 sub titlul *Metafizica*, în traducerea făcută de Nicodim Locusteanu). Firul preocupării după care cunoașterea artistică este o activitate umană, e reluat și dezvoltat cu noi argumente. Pătrunderea omului în tainele firii este în fond o îndrăzneală asemănătoare pictorului care s-ar încumeta să redea imaginea celui sacrosanct. Pictura, ca și orice reflectare comună, oferă o cunoaștere simplă, prin simțuri, o cunoaștere inferioară (punct de vedere susținut și de Baumgarten) cu care însă nu poate fi surprinsă divinitatea. Argumenta-

[6] B. P. Hasdeu *Arhiva istorică a României*, Tom. II, Buc., 1865, p. 87.

rea acestei teze idealiste prilejuiește totuși lui Dimitrie Cantemir o apropiere de problemele cunoașterii artistice, menținînd trează atenția cititorului pentru pictură. În naivitatea sa omul își propune să contureze imaginea bătrînului din închipuirea biblică: „începui să-l desemnez după *regulele obișnuite ale artei* și să-l pictez cît *mai artistic posibil*“ [7]. Pentru unghiul cercetărilor noastre important este faptul că în pictură ca și în artă în general există anumite norme statornicite de creatori prin experiența seculară, dar că în strădania fiecărui artist importante sînt mai ales calitatea și realizarea artistică. Așa cum în procesul cunoașterii omul alcătuiește o imagine sintetică cu datele perceptibile oferite de realitate, tot asemenea și pictorul prin variațiunile culorilor și trăsăturile de linii recompune imaginea vie a adevărului. Sceptic față de posibilitățile de oglindire a ceea ce e spiritualitate transcendentală, Dimitrie Cantemir recunoaște că în pictură și artă se încearcă a se obține „cu *culori externe* chipul *intern* al omului“ *(Metafizica*, p. 294), idee deosebit de prețioasă. Dintre opiniile estetice ale lui Dimitrie Cantemir mai reținem și pe cele care au în vedere latura sensibilă a cunoașterii artistice. După Dimitrie Cantemir, în artă „fără simț nu se poate da imaginea unui lucru“ *(Metafizica*, p. 102); deci în consonanță cu filozofia sa, latura senzorialității alcătuiește o trăsătură de seamă a cunoașterii artistice. Reflectînd asupra tematicii care este proprie picturii, Dimitrie Cantemir este conștient că această artă, prin excelență concret vizuală, are largi posibilități de a reda prin portret omul, dar și ambianța lui de viață, iar alături de acestea, natura face din plin obiectul ei. Pictura este chemată să zugrăvească artistic poziții pitorești din diferite regiuni pe care omul rătăcitor le admiră ca priveliști minunate. Vorbind mereu la persoana întîi dar vizînd cunoașterea umană în general, Dimitrie Cantemir ne mărturisește: „deși din arta pictoricească nu cunoaștem să trag nici măcar jumătate de linie, ca un nesocotit, mă apuc din toate puterile de arta picturii și mă *încumet cu o cutezanță* nemaipomenită să fac portretul adevărului cu toate că era de nezugrăvit fiindcă nicăieri și niciodată nu fusese văzut“ *(Metafizica*, p. 21). Admirăm alături de filozof îndrăzneala omului care pornește pe calea cunoașterii artistice a adevărului. Citîndu-l pe Horațiu, Dimitrie Cantemir este și el de părerea că „pictorii și poeții au avut întotdeauna permisiunea *de a îndrăzni orice*“ (p. 47). Poate să constituie această teză care indică izvorul în opera lui Horațiu și o acoperire pentru propria-i cutezanță de a fi abordat o problemă atît de spinoasă cum este cea a cunoașterii și de a fi dat poate unele soluții care să nu fie întrutotul conforme cu vederile teologiei. Important însă este să reținem opinia că artistul are datoria de a îndrăzni și de a pătrunde în tainele existenței, de a crea noi valori. Dimitrie Cantemir amintește că în decursul veacurilor, oamenii și nu Dumnezeu „s-au străduit necontenit să scoată meșteșuguri (între aceste meșteșuguri se includ și diferitele ramuri de artă) din necontenite experiențe,... să compună felurite jocuri, să conducă dansul după măsură și cîntec, să împodobească teatruri... să înalte colosuri, să construiască piramide“ *(Metafizica*, p. 312). Deși privite ca lucruri trecătoare, totuși aceste fapte de reală

[7] Citatele se dau după Dimitrie Cantemir, *Metafizica*, traducerea lui Nicodim Locusteanu, Bibl. Universală, (1928), p. 51.

creație sînt, în fond, expresia puterii omenești și ele alcătuiesc o dovadă certă a virtuților și frumuseților activității umane. Ca o observație de principiu am dori să subliniem faptul că Dimitrie Cantemir străduindu-se a integra faptele profane în „știința sacră", în mod obiectiv datele nu s-au lăsat siluite. Discutînd despre limba fiecărui popor, filozoful expune și punctul de vedere al științei profane, care a găsit unele cuvinte *„mai nobile* și mai ingenioase, că vorbele sînt mai *pieptănate*, că compunerea este mai *meșteșugită* și pronunțarea mai *elegantă* și mai *dulce*, a descoperit că altele sînt mai *necioplite* și mai *aspre*, mai slabe din punct de vedere intelectual, sunetele mai *barbare*, compoziția mai puțin *elegantă* și pronunțarea închisă și neelegantă și deci barbară" *(Metafizica*, p. 183). Deosebirile acestea în limbă nu se explică prin legenda Babilonului, iar spusele învățăturii sacre nu satisfac, de aceea filozoful se simte obligat să recurgă și la punctul de vedere al științei care stabilește că „fiecare națiune și-a compus limba proprie cu *meșteșug* și prin bună înțelegere" (p. 182). Poate va trebui să vedem în această observație o primă considerare a limbii sub raport estetic, Dimitrie Cantemir anticipînd astfel strădania cărturarilor care în etapa iluminismului românesc au năzuit să realizeze o limbă originală, bogată și frumoasă. În legătură cu limba, cu înțelesul și forma cuvintelor, Dimitrie Cantemir atrăgea atenția asupra sensului propriu dar și asupra faptului că „o dată cu *însemnarea cuvîntului* pot înțelege și *puterea sensului* și pot prinde *ținta intențiunii*" (p. 321). Studierea limbii ca și apropierea față de problema limbajului artei în general constituie un element de seamă al învestigației estetice. Dimitrie Cantemir desigur nu merge așa departe, dar el atinge totuși problema formei specifice în artă. „Această formă, pentru că cu adevărat atribuie lucrului pe „a fi" al său, este cu adevărat și se numește forma esențială. Aici se cuvine a ști că între *formele pe care am zis că le produce arta*, nu ca figuri geometrice dar întrucît sînt înțelese ca o transformare a materiei" *(Metafizica*, p. 270—271). O trimitere la Aristotel se impune ca utilă. În cele cîteva citate se aduc în discuție o serie de noțiuni esențiale pentru înțelegerea operei de artă. Este vorba de posibilitățile estetice naturale dar și expresive ale unor cuvinte, de compoziția meșteșugită sau mai puțin elagantă, de dulceața sunetelor dar și de forma ca element esențial în artă: „așa dar potrivindu-mi condeiul limbii cu *ascuțișul intelectului, negreața* cu *otrava* și comparînd culoarea întunecată cu amărăciunea" el a încercat a realiza imaginea celui nevăzut. Se pare că este vorba aici de o anumită potrivire, de o adecvare a mijloacelor artistice intențiilor creatoare, a modalității cu scopul, o potrivire și o concordanță a chipului cu culorile.

Metafizica lui Dimitrie Cantemir, cu tot caracterul speculativ și cu toată orientarea idealistă, face dovada temeiniciei și competenței cu care autorul abordează unele probleme ale artelor. Apelul la analogiile cu pictura au darul de a face mai accesibile abstracțiile greoaie ale filozofiei sale. Abordînd problemele generale ale cosmogoniei, creației universale, gnoseologiei, Dimitrie Cantemir atinge și unele chestiuni referitoare la artă, prin aceasta integrînd în același spirit opiniile expuse în *Divanul înțeleptului cu lumea*. Cu tot sensul teologic al metafizicii, unele observații concrete referitoare la pictură se cuvin să nu mai rămînă, ca pînă acum, neglijate. În expunerea

sa Dimitrie Cantemir preferă mereu analogia cu pictura, cu teoria oglinzii, — la mare cinste în Renaștere, de unde credem îndreptățită supoziția că filozoful român avea o bogată informație asupra cunoașterii prin imagini, asupra unor ramuri de artă precum și asupra creației artistice în general.

În ansamblul concepției filozofice, dar și a opiniilor estetice, un loc aparte ocupă *Istoria ieroglifică* [8]. Lucrarea cu „760 sentenții *frumos împodobită*" anunță încă din titlu o anumită intenție estetică exprimată mai ales în aceste maxime sau cum le socotește Dimitrie Cantemir „cuvinte alese". Firește, prin conținutul ei în care „nu atît cursul istoriei în minte mi-au fost, precît spre *deprinderea ritoricească* nevoindu-mă" [9], prin forma literară, lucrarea urmărea cultivarea cititorilor deoarece felurimea și raritatea maximelor care au fost presărate în text puteau realiza, așa după cum observase și Nicolae Iorga, o împodobire „a minții unui public simplu" [10]. Deși s-a apreciat că *Istoria ieroglifică* este o operă „cu multe frumusețidar nu e o carte frumoasă"[11], ea aduce în epocă o reală contribuție la înțelegerea frumosului și a teoriei despre artă. Pildele care împodobesc opera, adică sentențiile, aforismele, zicătorile sau proverbele sînt expresii ale propriei cugetări, sînt creații și localizări [12] apoi extrase din literatura universală, dar probabil unele sînt creații populare. Ele conțin într-o anumită măsură opiniile lui Dimitrie Cantemir cu privire la cultură, artă și frumos. Spre deosebire de lucrările anterioare, orientarea acestor păreri nu mai poartă amprenta religiei, ci în deplin acord cu tematica abordată ele au prin excelență un caracter laic și o orientare socială înaintată.

Reluînd problema cunoașterii artistice și a perceperii senzoriale a frumosului Dimitrie Cantemir corela o teză gnoseologică, generală, prezentă în mai toate operele sale de filozofie, pe care însă o discuta într-un context de profil estetic. După convingerea lui „precum toată știința din *povața simțurilor să află*, toată lumea știe, căci nu orbul, ci cel cu ochi giudecă de vopsele și cel cu urechi iară nu cel surd alege frumusețea și dulceața viersului" (p. 44). Dacă apelul la experiența furnizată de simțuri este o condiție a cunoașterii în general, cu atît mai valabilă se dovedește ea pentru artă. Senzorialitatea e o componentă intrisecă a operei de artă căci specificul „științei *socoteala*, iar *măiestriile simțirea* ieste" (vol. I, p. 79). Simțirea și fantezia apoi memoria, „pomenirea" conlucrează armonios. Subliniind importanța deosebită a fanteziei care are menirea de a crea pe baza fondului aperceptiv noi plăsmuiri, Dimitrie Cantemir remarca plin de ironie că „fantezia la proști numai cele văzute a închipui pot" (p. 17). Într-o comparație interesantă Dimitrie Cantemir căuta să arate că frumosul fie natural fie artistic care poate avea un puternic efect sufletesc se adresează mai întîi sensibilității: „Numai

---

[8] I. Verdeș, *Ideile filozofice și social politice ale lui Dimitrie Cantemir în Istoria ieroglifică*, „Cercetări filozofice", an III, nr 6, 1956.

[9] Dimitrie Cantemir, *Istoria ieroglifică*, E.P.L., 1965, în două volume, aici vol. I, p. 4.

[10] N. Iorga, *Istoria literaturii românești*, de la 1688 la 1700, ed. a II-a, Buc., 1926.

[11] P. P. Panaitescu, *Dimitrie Cantemir*, Ed. Acad., Buc., p. 90.

[12] I. Minea, *Personalitatea și activitatea literară a lui Dimitrie Cantemir*, în „Viața Românească", nr. 9, 1924, p. 366.

mult tăria vinului în cap, decît chipul *frumosului în inimă lovește*" (p. 136). Cunoscînd faptul că de exemplu această sentință este pusă în legătură cu frumoasa Ana care furase mințile multor boieri, ne dăm seama cum o bună parte a maximelor în discuție se corelează de fapte și stări binecunoscute, că ele generalizează pornind de la o anumită experiență, că aceste „sentenții" care „împodobesc" și fac mai expresivă expunerea se leagă organic în context de realitățile concrete ale vieții noastre sociale din acea perioadă. Aprofundînd observațiile anterioare cu privire la frumos Dimitrie Cantemir subliniază că, în general, toate frumusețile ne „mîngîiesc" și totodată „sufletul veselesc" în așa fel încît „priveala saţiu nu are" (p. 82). Cu o nouă forță de argumentare și într-un cert context materialist este spijinită mai vechea convingere a filozofului că pentru om și viața lui important trebuie să fie în primul rînd frumusețea spirituală „că *vrednicia* sufletului nu de pe *frîmsețea trupului* se măsură. Căci nebunul la chip frumos și trupului grea pedeapsă și numele la mare ocară s-au scos. Iară înțeleptul grozav și ghibos nici au gîndit vreodată nici au făcut fără folos" (p. 74). Conștient de rolul important al sentimentului și al organelor de simț în perceperea frumosului dar întrezărind o anumită măsură pe care nu trebuie să o depășim în exercitarea senzorială, într-o altă sentință Dimitrie Cantemir sublinia: „Săturarea ochiului este ca și greața stomahului, că precum stomahul destul încărcat, bucatele, măcar fie și cu aromate, nu cu mirosul acela frumos, poftă, ce greață îi aduce, așe și ochiul de *privală săturat* albul vede negru și *frumosul grozav*" (vol. I, p. 83). În spiritul materialismului senzorialist, dar fără a confunda plăcerea estetică cu reacția fiziologică (apropierile se fac pentru o mai clară înțelegere) Dimitrie Cantemir surprinde într-un anumit fel caracterul relativ al frumosului, condiționarea frumosului de o serie de factori obiectivi și subiectivi. În plus, plăcerea și neplăcerea, sînt de fapt corelate iar aspectele vieții cotidiene au oferit suficiente premize generalizărilor: „că precum capul frumos și icoana ghizdavă (pictura frumoasă) ochiul veselește, pre atîta vicleșugul ascuns și dragostea schizmuită sufletul întristează" (v. II, p. 65). De la problemele privitoare la frumos, o parte a observațiilor lui Dimitrie Cantemir s-au oprit la efectul cuvîntului frumos, la plăcerea operelor de artă, deoarece de exemplu după Dimitrie Cantemir *„voroava dulce* și ales *plăcută* inimii, *bucurie*, iar ochilor *dormitare* pricinuiește". Așadar efectul plăcerii estetice aduce o bucurie stenică, o liniștire sufletească. Cuvîntul frumos ca și arta în general nu numai că aduc un anumit folos urechilor care le ascultă dar totodată ele pot realiza și o „înfocare a inimilor" (p. 153). În sfîrșit, am releva încă un fapt demn de luat aminte și anume că perceperea frumosului este în funcție de posibilitățile intelective ale contemplatorului, de nivelul lui de cultură. În argumentarea lui Dimitrie Cantemir această idee este prezentată astfel încît ea sugerează care sînt condițiile plăcerii estetice: „că *voroava frumoasă* la cei *cunoscători* de n-ar mai sfîrși, încă mai *plăcută ar fi*, iar cei necunoscători mai tare dulceața în *basmele bășești* decît în *sentențiile filozoficești* află"[13]. Se prefigurează oarecum rolul pe care-l are în viața omului cultura frumosului

[13] Vezi și *Antologia gîndirii românești*, sec. XV—XIX, partea I-a, Ed. politică, Buc., 1967, cu extrase din *Istoria ieroglifică*, p. 78.

pentru formarea gustului și al sensibilității iar prin aceasta rolul personalității în procesul de creare și valorificare a culturii. În ceea ce privește arta, Dimitrie Cantemir mai formulează în maximele sale și alte observații interesante. Așa de exemplu într-o problemă spinoasă a tematicii, eroii adevărați, luptătorii pentru dreptate și libertate se bucură de o mare prețuire în ochii artiștilor, deoarece secole de-a rîndul, zice filozoful, „din iscusit condeiele scriitorilor, din tocmite versurile stihovoreților, din împodobite voroavele ritorilor și din dulce cuvîntare a tuturor gloatelor, buna pomenirea neamului nici s-au părăsit nici în veci să va părăsi" (p. 107).

Fragmentare, izolate, elementare și desigur nu excesiv de numeroase, observațiile lui Dimitrie Cantemir privitoare la estetică sînt în măsură totuși să ne atragă atenția. Dacă filozoful a fost revendicat pentru teoria valorilor [14], terminologia literară sau filozofia culturii, este cu atît mai îndreptățită aplecarea asupra unor texte destul de variate referitoare la domeniul artelor și al esteticii. În această ordine de idei, *vrednicia* ca un criteriu al valorii umane și cinstirea oamenilor după faptele vredniciei constituie o teză îndrăzneață pentru o epocă în care atributele și rangurile cu care te învesteau originea sau titlul nobiliar erau socotite esențiale. După Dimitrie Cantemir „cine-i mai cu multe *vrednicii*, veri *din fire*, veri din *osteneință* împodobit acela mai mare *cinste* trebuie să aibă și mai tare la toți să se iubească să cade" [15]. Fiind vorba de darurile firii, de înzestrarea naturii aducem în discuție o sentință în care Dimitrie Cantemir face o apropiere a talentului cu meșteșugul, adică ceea ce e oferit de la natură ca o dotare firească și ceea ce se realizează prin efort și învățătură. Fără a minimaliza importanța meșteșugului, a deprinderilor de creație și a studiului, Dimitrie Cantemir arăta: „însă firea totdeauna *pre meșteșug* biruiește și din plinirea inimii cuvîntul și fără veste izbucnește" (p. 70). Așadar, creatorul ca și omul de rînd nu se poate sustrage specificului pe care-l are eul propriu, deoarece firea îl trădează „că la omul întreg *cuvîntul icoana sufletului este*". Îndrăznim prea mult oare asociind această afirmație de precizarea lui Buffon care socotea că „stilul este omul"? Cunoscînd faptul că în *Istoria ieroglifică* autorul în tangență aduce în discuție problema stilului, vom arăta că Dimitrie Cantemir vorbește în multe cazuri despre „voroava poeticească", „dulceața voroavei" apoi despre „shimă" adică figură de stil dar și de „meșteșugul firii" de „virtutea cuvîntului" și „ritoricești le tropuri", în sfîrșit despre „chipul poeticesc" și „tropurile iperbolicești" prin toate acestea ne dăm seama că filozoful a sesizat o problemă privitoare la stilul poetic. În *Istoria ieroglifică* și la glosarul ce însoțește lucrarea, adică „scara", sînt date numeroase explicații care se referă la problemele versificației, ale limbii și vorbirii poetice. Pline de miez sînt observațiile pe care le aduce Dimitrie Cantemir genurilor poetice sau altor chestiuni care au o anumită tangență cu estetica. Este vorba de: *comedie, tragedie, simfonie, armonie, măsură, proporție, unitatea* între gînd și cuvînt etc. Comedia se reduce la „figuri, voroave carile *scornesc rîsul* și *închipuiesc*

[14] P. Anghel, *Dimitrie Cantemir și teoria valorilor*, în „Gazeta literară", nr. 21, din 25.XI. 1967, p. 1.

[15] *Antologia gîndirii românești, loc. cit.*

istoriile adevărate" (p. 15), ceea ce nu e lipsit de importanță pentru înțelegerea specificului acestei categorii. Termenul de ironie care va cunoaște o statornică abordare prin discuțiile purtate în manualele ulterioare de retorică, apare definit la Dimitrie Cantemir ca fiind „cuvînt cu carele lăudăm pe cel de hulă și hulim pe cel de lăudat în șagă" (p. 14). O paranteză ce o facem la acest termen, dar care ar trebui deschisă cu fiecare noțiune pe care o definește Dimitrie Cantemir și anume: glosarea din scară trebuie pusă în legătură cu textul operei. În cazul ironiei, a vicleniei, la pag. 128 vol. I se preciza: „cuvintele cu meșteșug și lucrurile cu vicleșug era, de vreme ce alta spunea în voroavă și alta avea în inimă să facă". În acest fel glosa și contextul se completează sprijinîndu-se reciproc. Desigur corelările ar putea asocia și alte fragmente decît cel pe care l-a avut în vedere autorul atunci cînd a întocmit explicația dată la scară. În cazul de față, am putea asocia și observația că „podoaba și chizmirea minciunii în chiteala scornită și voroava tocmită stă" (p. 199), adică observația că minciuna se împodobește pentru a-și ascunde esența. Acest adevăr curent în viața zilnică are o anumită legătură cu procesul de disimulare specific comicului în general și ironiei de asemenea. *Tragedia* respectiv, „tragodic"-ul este pentru Dimitrie Cantemir „cîntec, vers de jeale, hăolitură, bocet".

Prin natura împrejurărilor pe care le redă, Dimitrie Cantemir în *Istoria ieroglifică* se obligă mereu să vină cu precizări și observații care treptat depășesc sfera chestiunilor de literatură. Așa, de exemplu, Dimitrie Cantemir definește în scara lucrării *harmonia* drept „cîntare dulce, după meșteșug tocmită" (p. 25). Noțiunea însă pornește de la muzică, artă mult îndrăgită de domnitorul filozof. În *Istoria ieroglifică*, Dimitrie Cantemir face o apropiere între muzică și literatură pentru care armonia, concordanța și potrivirile după anumite reguli sînt obligatorii ambelor domenii. După spusele lui, „precum a unui organ de muzică toate coardele deoadată lovindu-să, o răsunare *oarecare* dau, însă vreo *melodie tocmită* și după *pravilele muzicii* alcătuită nici cum nu se aude, carea puterii auzului mai multă *îngreţoşare* aduce decît *plăcere*, așa iaste și voroava a mulți și deodată" (vol. I, p. 41—42). Exemplele s-ar putea înmulți pentru a ilustra noțiuni cum ar fi măsura (p. 85), proporția, apoi concizia „că voroava laconicească la meșteșug iaste lăudată" (vol. II, p. 63). S-ar putea ridica întrebarea, cum de ajunge Dimitrie Cantemir să discute asemenea probleme într-o lucrare cu conținut politic și social, care la prima vedere nu are nimic a face cu arta, literatura, muzica, filozofia sau estetica? În adevăr trebuie să observăm că reflecțiile estetice ale lui Dimitrie Cantemir sînt derivate din împrejurări și fapte variate. Discuțiile, mai exact gîlceava și certurile boierilor, politica ascunsă, uneltirile și cuvîntările diferitelor jigodii care în multe cazuri se și încăierau în *Istoria ieroglifică*, au produs asupra gînditorului o anumită impresie. În cazul gălăgioaselor înfruntări, acest efect nu era de natură să satisfacă moral și estetic. Faptele ofereau astfel un bun prilej de a formula unele observații morale, de a valorifica unele maxime și proverbe cu substrat moral-estetic, de a introduce unele opinii cu privire la diferitele ramuri de artă, de a preciza unele noțiuni estetice.

Recunoscînd strădania lui Dimitrie Cantemir de a explica sau crea [16] anumiți termeni filozofici, de teoria artelor și estetică, s-ar putea crede că Dimitrie Cantemir a glosat termeni noi, puși în circulație poate de el. Fără a minimaliza contribuția pozitivă a filozofului, trebuie să apreciem că unele noțiuni au circulat cu mult înainte lui. Termenii pe care-i folosește un Miron Costin: *stih, meșteșug* și *măiestrie, fantezie, poet, basna, frumos* și sinonimul *iscusit*, creație („scornitură") reapar și la Dimitrie Cantemir, care, spre deosebire de înaintași, încearcă o mai largă discutare și o mai judicioasă definire a lor. Așa de exemplu, termenul de *teatru* îl putem afla și în prefața de la *Noul Testament de la Bălgrad* 1648 sub forma de „Theatron", adică locul unde „se strîngeau oamenii să vază lucruri de minuni" [17]. Cam tot în acest sens va defini teatrul și Dimitrie Cantemir care socotește că acesta este „locul privelii în mijlocul a toată priveala" (p. 24) adică locul dar și latura spectaculară (vezi p. 3,42, 61 etc.). Spre deosebire de înaintași în general, Dimitrie Cantemir surprinde pentru multe din noțiunile și categoriile definite un mai mare număr de note esențiale, aduce numeroase exemple și uneori lărgește acțiunea strictă de glosare cu explicațiile oferite în sentințele lucrării, cu alte numeroase observații juste etc. De asemenea, numărul termenilor depășește copleșitor tot ceea ce s-a realizat pînă la el. Mai amintim cîteva noțiuni care se referă la muzică, *simfonie*: „tot un glas, tocmirea la cuvînt, la glas" (vol. I, p. 23), iar în text vezi p. 142. *Melodia* este pentru el „cîntare alcătuită dulce, frumoas tocmită" (p. 16). Apoi discută despre refren. Pentru cel care studiase în mod special „teoria și toate regulile muzicale" [18] fiind el însuși un cîntăreț minunat se înțelege că opiniile sale în această ramură de artă erau susținute de o profundă cunoaștere. Dar filozofului îi erau apropiate și chiar „se pricepea în artele plastice" [19] de aceea și folosește destul de frecvent termeni din domeniul picturii mai ales pe acela de „a zugrăvi" cu înțeles de a picta. Dimitrie Cantemir definește termenul de *idol* sinonim pentru statuie care este „chip de bronz în piatră săpat sau în metal vărsat" (p. 13). Pentru arhitectură el explică termenul de *piramidă* (p. 19). Apreciind deopotrivă „învățătura și vredniciile" adică operele de artă, de știință, Dimitrie Cantemir întrunește calitățile de creator și teoretician al artei și frumosului.

În monografia semnată de prof. Dan Bădărău *Filozofia lui Dimitrie Cantemir*, autorul arată cu deplină dreptate că filozoful român „s-a găsit mereu la un nivel mai înalt pentru unele discipline și mai întîrziat pentru altele" [20]. Nu vom compara contribuția în domeniul esteticii cu ceea ce a realizat Dimitrie Cantemir în filozofie, logică, morală etc. Însă cercetarea noastră, în care

---

[16] Vezi studiul lui P. Vaida, *Calculul lingvistic ca procedeu de creare a terminologiei filozofice la Dimitrie Cantemir*, „Limba română", 1966, nr. 1.

[17] I. Iliescu, *Considerații asupra gloselor din Noul Testament de la Bălgrad*, *Analele Universității din Timișoara*, seria Științe filologice, vol. II, 1964, p. 25.

[18] P. P. Panaitescu, *Op. cit.*, p. 65.

[19] C. I. Gulian, *Dimitrie Cantemir un mare patriot și cărturar*, „Lupta de clasă", nr. 9, 1953, p. 69.

[20] Dan Bădărău, *Filozofia lui Dimitrie Cantemir*, Ed. Acad., p. 364.

am adus suficiente exemple, este în măsură să îndreptățească convingerea că acest domeniu, al teoriei artelor, nu face parte dintre cele din urmă. De altfel, cunoscînd realitățile culturii noastre și dezvoltarea artelor în acea perioadă, cunoscînd de asemenea, și celelalte domenii ale vieții spirituale (morala, știința, filozofia) care nu erau diferențiate și trăiau abia atunci un proces de cristalizare, putem să prețuim aportul lui Cantemir drept o contribuție deosebită. Apreciată nu ca „un fruct al atmosferei culturale ce domnea în acea vreme în Principatele românești", ci ca o elaborare personală capabilă să impună [21], opera lui Dimitrie Cantemir este o creație care deși depășește epoca și condițiile vieții noastre — fapt meritoriu — ea nu e străină de anumite aspecte ale realităților autohtone, nu e în afară de tot ce s-a creat în trecut în domeniul culturii. Pe de altă parte, cu toate că în lucrările lui Dimitrie Cantemir se întretaie diferitele influențe străine, chiar dacă în calitate de umanist apelul său la învățăturile marilor filozofi ai antichității este evident, în sfîrșit, deși Dimitrie Cantemir asimilează o bună parte a ideilor filozofice și științifice ale apusului, el nu este un simplu ecou al acestor influențe. Concepția filozofică și respectiv opiniile cu privire la artă și frumos pot confirma adevărul că Dimitrie Cantemir a valorificat din plin și cugetarea populară. În afară de aceasta este bine cunoscut faptul că Dimitrie Cantemir „a învățat multe" [22] de la școala umanistă și filozofia înaintașului său, Miron Costin. Contribuția excepțională a lui Dimitrie Cantemir pe tărîmul teoriei despre artă, anticipările filozofului în acest domeniu, deși n-au cunoscut o circulație și o frunctificare directă la succesori, aportul lui nu poate fi minimalizat. Succesele gîndirii sale contribuind la progresul limbii, au schițat un îndemn și pentru „deprinderea ritoricească" a mai tuturor cărturarilor care i-au urmat.

Privind în ansamblu opera filozofică a lui Dimitrie Cantemir, putem spune că acest umanist prin cultură, erudit prin formație și filozof prin preocupări, aduce o contribuție și în domeniul gîndirii estetice. Deși termenul de estetică nu apare în lucrările sale [23], iar contextele care se referă la acest domeniu nu sînt argumentări închegate într-o lucrare specială, cu toate că fragmentele observațiilor sale estetice sînt împrăștiate și nu avem o expunere amplă, coerentă, deși preocupările sînt implicate nu explicite și n-au o formă închegată și unitară, în sfîrșit, în ciuda faptului că o parte a opiniilor sale estetice aparțin unor lucrări care poartă pecetea idealismului, concepția generală a lui Dimitrie Cantemir face dovada unei gîndiri originale și înaintate iar elementele estetice cantemirene probează o dată în plus aspectele îndrăznețe ale cugetării sale. Contribuția lui la îmbogățirea, definirea și împămîntenirea nu numai a unor termeni foarte importanți pentru estetică și teoria artei, ci și a unor idei sau probleme, apare astfel evidentă.

---

[21] I. Minea, *Personalitatea și activitatea literară a lui Dimitrie Cantemir*, în „Viața românească", nr. 7, 1924, p. 73.

[22] Dan Bădărău, *Op. cit.*, p. 216.

[23] Al. Baumgarten, creatorul termenului și al disciplinei, publică *Aesthetica* în 2 volume între anii 1750—1758.

În scrierile filozofului Dimitrie Cantemir opiniile estetice se grupează atît în jurul frumosului cît și a artelor, domenii armonizate, foarte importante, dar care desigur nu epuizează obiectul acestei discipline. Categoria frumosului atît în latura obiectivă cît și în aceea a răsunetului afectiv, a atras atenția lui Dimitrie Cantemir, de aceea filozoful a schițat unele aprecieri așa cum au fost cele referitoare la frumusețea spirituală și caracterul relativ al frumosului, perceperea senzorială și frumosul funcție de cultură etc. În ceea ce privește arta sînt deosebit de interesante chestiunile privitoate la cunoașterea artistică și tipicitatea în artă, permisiunea creatorului de a îndrăzni și importanța fanteziei, deosebirea diferitelor ramuri și clarificarea unor noțiuni specifice pentru literatură, muzică, pictură etc. Prin toate acestea socotim că aprecierea contribuției adusă de Dimitrie Cantemir în domeniul teoriei care se referă la artă și frumos trebuie să primească o îndreptățită recunoaștere

LITERATURA ŞI CRITICA LITERARĂ ÎN ZIARELE „TRAIAN" ŞI „COLUMNA LUI TRAIAN"

VASILE SANDU

În articolul-program, „Traian" îşi propunea să încurajeze literatura naţională şi să combată imitarea străinătăţii, urmînd parcă vechiul îndemn al „Daciei literare": „Vom lucra din toate puterile noastre la emanciparea literaturei naţionale de ruşinosul servilism al imitaţiunilor din afară, împingînd forţele proprie ale cugetării române spre încercări originale" [1].

Un prim efect al acestei orientări este interesul constant acordat creaţiei folclorice, prin care se putea cunoaşte adevăratul fond etnic al românilor. Hasdeu nu a ţinut să se impună în această direcţie prin propria-i activitate, ci a lăsat sarcina culegerii folclorului pe seama colaboratorilor săi, care îşi vor face un nume important în folcloristica românească. În primele numere ale ziarului, atrage atenţia prezenţa lui Miron Pompiliu cu *Poesii poporane române din Crişana*, alcătuite din doine şi hore. Tot acesta dă la iveală nişte *Poesii poporane de sub poalele Biharului în Ungaria. Balade*, ca şi *Poesii popoarane de lîngă Sibiu*. Încearcă şi o experienţă interesantă, reproducînd *Cîntecul lui Bonaparte, după cum se cîntă în Transilvania*, în timp ce Hasdeu pune în paralelă acceeaşi poezie culeasă din Basarabia. Notabile sînt şi acele *Poesii poporane de pre valea Rodnei, în munţii nordici ai Transilvaniei*, din colecţia Domide şi Şoroboteanu. De la o vreme se impune activitatea preotului Simeon Florea Marian, care publică ciclul *Poesii poporale din Bucovina*, format din doine şi descîntece, acestea din urmă constituind partea cea mai fecundă a sectorului de care ne ocupăm. De menţionat şi aportul lui Vasile Gr. Pop, constînd în cîteva *Doine din Bucovina*, precum şi al lui I. C. Fundescu pentru basmele *Sînta Vineri* şi *Balaurul cu 12 capete*. Dar, cum întreaga activitate ştiinţifică a zeloşilor culegători de folclor era pusă de directorul tendenţios în slujba politicii, ar trebui amintit şi studiul lui I. C. Tacit despre *Crăciunul la români*, rostit ca discurs în a treia adunare anuală a societăţi „Transilvania". În sfîrşit, unei tendinţe similare se înscrie interminabila traducere a ciclului de *Balade serbe despre crăişorul Marcu*, înfăptuită de Dionisie Miron şi răspîndită în a doua parte a ziarului la rubrica „Foiţa", atît de fadă şi inexpresivă, că nu ne îngăduie să ne facem vreo idee despre original.

Literatura propriu-zisă cultivată în paginile ziarului, tocmai pentru că e aservită unor ţeluri declarat politice şi nu e slujită de talente mari, face o

---

[1] *Politica*, Bucureşti, 16 aprilie 1869, „Traian", An. I, 1869, nr. 1, 16 apr, p. 1, 63.

impresie nu întru totul agreabilă. În poezie se încerca Miron Pompiliu, cu versuri de inspirație istorică, înrurite de Alecsandri *(Mihai)*, sau Crotică, în același stil incert folcloric *(Au căzut, Vrăjitul)*. Mai strunită era lira lui I. Lăpădatu, care închipuia o Dacie patetică, adresîndu-se românilor în versuri de o rezonanță impecabilă, dar împrumutată: „Dați-mi vechia moștenire, dați-mi splendida cunună, /Dați-mi sceptrul stăpînirii și puterea mea străbună,/ Dați-mi gloria antică, dați-mi toată fala mea!/ Ș-al meu tron într-a mea țară/ Strălucească ca odată, cu mărire astă-zi iară" [2]. Numai că acesta voia să avem și noi psalmii noștri, pentru a nu mai recurge la cei „jidovești", și versifica idei de anvergură naționalistă într-o *Psaltire română* de o platitudine integrală. A aminti alte nume, ca Leonida Grigoroviță, ce încerca să-și ia zborul tot din paginile acestui ziar, însemnează a învedera numai generozitatea nelimitată a directorului față de cei care împărtășeau ideile sale. Peste aceste efemeride se înalță numai diatriba viguroasă a lui Hasdeu *Congiurațiunea leproșilor*, țîșnită din ura atît față de invazia elementului străin, cît și față de camarilă, care inunda tronul cu balele slugărniciei.

„Traian" avea însă ambiții mai mari și a încercat abordarea unor genuri mai complexe, cum ar fi romanul sau drama. Cu al doilea număr, G. Misail, omul la toate al ziarului, începe publicarea romanului *România veche și România nouă* la „Foița", făcînd precizarea — inutilă, de altfel — „reproducere oprită". E o construcție hibridă, oscilînd între intriga sentimentalistă și ziaristica sentențioasă. Căminarul Ieremia, boier de viță moldovenească, silit de conjunctura politică, își mărită fiica, pe Florioara, cu contele rus Alexe. Sînt descrise cu ostentație chinurile acesteia, nevoită să îndure indiferența calculată a unui soț libertin și cinic. Substratul ideologic antirusesc se trădează de la întîia pagină și e deservit de procedeele cele mai precare. Portretele sînt inconsistente, descrierile sarbede, fabulația incredibilă, rod al unei închipuiri năstrușnice. Din toate nu lipsește însă aluzia la stările actuale, plasată la întîmplare. Multe pagini se transformă în pure diatribe politice, în digresiuni anoste, a căror citare ar fi obositoare. Ca să ne dăm seama totuși cît putea fi de scăzut nivelul unor asemenea reflecții, vom reproduce una, culeasă fără prea multă alegere: „Un popor asuprit se aseamănă cu o bubă coaptă ce n-așteaptă decît un pretext spre a se sparge" [3]. Autorul avea umorul crud să numească lungile sale disertații moralizatoare „Puțină filosofie" (titlul capitolului VIII). A doua parte a romanului, rămas neterminat, deplasează complet acțiunea din jurul eroilor centrali asupra lui Alecu Russo, care lua parte la mesele date de căminar. Se face elogiul vieții patriarhale, neatinse de viciul cosmopolitismului, scriindu-se enormități de genul: „Poporul au petrecut, petrece și va petrece cît va fi el, pe fața pămîntului străbun. Dar boerii, sau boeriții din ziua de astă-zi, își petrec anii cei mai frumoși ai vieții, timpii cei mai poetici ai anului, prin birturi nemțești, prin cluburi, prin vagoane, vapoare, deligențe, omnibuse și tot ce este strein, tot ce au încetat de a mai fi românesc" [4]. La masa căminarului, limbile se dezleagă

---

[2] *Vitejii Daciei*, ibid, nr. 18, 4 iun., p. 72, c1.
[3] *România veche și România nouă*, ibid., nr. 9, 11 mai, p. 33, c2.
[4] Ibid. nr. 90, dec., p. 362, c4

sub influenţa vinului, prilej de jubilaţie politică naivă pentru autor: „Ce mari adevăruri n-ar afla un guvern antipatic ca cel de astă-zi, cînd ar isbuti să îmbete Ţara!..." [5]. Cu asemenea intenţii şi în asemenea ton, se înţelege că orice idee, oricît ar fi fost de sublimă în sine, nu putea decît să se degradeze şi să răsune caricatural. Cît despre drama lui V. Maniu *Espatriatul*, „originală în trei acte", rămasă şi ea neterminată deocamdată, aceasta nu merită atenţie, fiind de o artificialitate greu de suportat.

Sectorul literar al ziarului se salvează întrucîtva prin activitatea critică, aplicată atît lucrărilor ştiinţifice, cît şi celor beletristice. Ea e departe de a avea vigoarea celei din alte periodice ale lui Hasdeu, dar e firesc să se resimtă de verva şi vivacitatea acestuia. În primul număr, Hasdeu se ocupă de comedia lui G. Sion *Influinţa morale*, scoţînd în evidenţă vulgaritatea limbajului şi luînd în rîs aprecierea piesei în „Familia" şi „Convorbiri literare". Din *Panteonul Român... compus şi ed [it]at de Iosif Vulcan, Pesta, 1869*, reproduce articolele referitoare la George Bariţ, Moise Nicoară, George Hurmuzache, Alexandru Petriceicu-Hîjdeu. Recenzează şi cîteva numere din „Convorbiri literare", nu cu atîta asprime pe cît ar fi de aşteptat. În numărul din 15 aprilie 1869 al „Convorbirilor..." elogiază *Un epizod din 1848* de V. Alecsandri şi *Studie asupra literaturei spaniole* de Ştefan Vîrgolici. Nu găseşte că ar fi lipsită de calităţi nici *Dedicaţiune lui Ossian* de N. Schelitti, în schimb, cînd vine vorba de *Sfinx egiptean* a lui V. Pogor, nu se poate opri să o numească"... pompoasă galimatiă" [6]. În numărul 5 al revistei ieşene, din acelaşi an, i se pare o impietate publicarea unor poezii de S. Bodnărescu alături de *Pastelurile* lui Alecsandri, „...sublimele seale descripţiuni după natură, ultimul gen poetic, prin care se manifestă, de un timp încoace, fecunda inspiraţiune a marelui nostru poet" [7]. Cînd referă asupra numărului 6—7, completează— vocabularul botanic al lui C. Negruzzi, inserat aici, cu extrase din „Dicţionarul budan". Admiră poezia lui Iacob Negruzzi închinată lui Alecsandri, dar îi displace traducerea *Conştiinţei* lui Hugo de către V. Pogor, cum şi *Istoricele civilisaţiunii*, de A. D. Xenopol, care i se pare obscură. În numărul 8—9, îl dezgustă servilismul „Convorbirilor"... faţă de Alecsandri. Apreciază numai *Floarea în cîmp* de Matilda Kugler, precum şi nota lui T. Maiorescu despre *Geografia şi istoria evului mediu* de W. Putz în prelucrarea lui I. G. Meşotă. Atacurile vin indirect, vrînd să dea impresia că n-au fost premeditate. Încurajînd „Albina Pindului" din 1—15 iunie, revista lui Grandea, aruncă unele săgeţi otrăvitoare înspre „Convorbiri...", acuzîndu-le de cosmopolitism şi contribuind cel mai mult, datorită prestanţei sale publicistice, la impunerea unei prejudecăţi, cu privire la revista şi societatea ieşeană, greu de urnit chiar din minţile clarvăzătoare:„ « Albina Pindului » nu-şi bate joc de venerabila memoriă a lui Bărnuţu, nu neagă esistinţa vechiei noastre literature naţionale, nu păcăleşte pasiunea poporului de a invoca la tot pasul numele lui Ştefan şi Mihai, nu iea peste picior limba fraţilor noştri de peste Carpaţi; nu! dar tocmai de aceia, fiind cu mult mai românească de cît „Convorbirile"

---

[5] Ibid. nr. 93, 16 dec., p. 474 ,c2.
[6] „Convorbiri literare", ibid. nr, 3, 25 apr, p. 12, c4.
[7] ibid. nr. 11, 16 mai, p. 44, c3.

cele prea cosmopolite, ea nu numai că merge mai bine la ănimă, dar chiar se rătăcește mai puțin, fiindu-că simte ceia ce vorbește, iar nu repetă într-un mod mecanic ecourile străinătății" [8]. Se observă ușor că în aceste considerații este vizat întreg programul cultural al „Junimii", așa cum îl înțelegea el. De simpatia sa se bucura și „Foaia Societății pentru literatura și cultura română în Bucovina", a lui I. G. Sbierea, din care comentează favorabil poeziile *Descălecarea lui Dragoș în Moldova*, de Vasile Bumbac, și *Beția*, de Dimitrie Petrino.

★

Atîta timp cît păstrează profilul unui cotidian politic (2 martie 1870—22 decembrie 1871), „Columna lui Traian " urmează programul fixat de antecesorul ei, avînd, și în ce privește literatura, cam aceleași preocupări. Se continuă, deși la o scară ceva mai redusă, investigarea producției folclorice, ale cărei rezultate sînt proiectate în lumina idealului național, apărat cu îndîrjre și în acest ziar. George Misail încearcă chiar o fundamentare teoretică a acestei orientări, în prolixul studiu *Datinele, obiceiurile și tradițiunile poporului român* (2 martie — 30 septembrie 1870), încheiat cu cuvîntul „Ajunge" [9], semn că și autorul obosise de atîtea divagații și gratuități. Altfel, creația folclorică publicată în paginile „Columnei..." constituie punctul de atracție al sectorului literar, fiind cu mult mai consistentă decît literatura propriu-zisă cultivată aici. Între culegătorii de folclor, se remarcă tot Simion Florea Marian, cu mai multe cicluri de poezii populare adunate din Bucovina, dispuse în balade, vrăji, descîntece, satire, cimilituri, povești. Zona folclorului transilvănean este reprezentată de Dionisie Miron, care colecționează basme din Banat, ca: *Zilele babelor, Dracul în bute, Feciorul de împărat, Fata lemnarului, Petru Firicel* (nr. 30, 27 iunie), *Oglinda fărmecată, Vilișu Viteazu, Vaca lui Dumnezeu, Ileana Cosînzeana*, precum și de alți culegători mai puțin cunoscuți, ca Filip, care înregistrează niște doine, păcălituri țigănești, basme *(Muierea nebună)*, balade; A. Vodă, care notează cîteva satire, doine; Domide și Șoroboteanu cu unele doine și, în sfîrșit, Miron Pompiliu — acesta, desigur, mult mai cunoscut, dar a cărui contribuție este aici cu totul infimă, reducîndu-se la o baladă. Se încearcă întregirea spațiului folcloric românesc prin invocarea lui Anton Pann pentru aria munteană, din a cărui *Poveste a vorbei* se publică anumite proverbe, ceea ce arată cît era de labilă noțiunea de „folclor" pentru scriitorii momentului, chiar și atunci cînd se pornise la cercetarea științifică a acestui domeniu, lucru indicat și de studiul lui Gr. Tocilescu *Poesia popularia a Românilor. Colinde*, a cărui publicare se începe spre sfîrșitul anului 1871.

În „Columna lui Traian", lista versificatorilor se îmbogățește, fără a se realiza prin aceasta și un salt de calitate. Aproape întreaga poezie este „ à la thèse", transpunînd în versuri niște idei politice care în forma lor prozaică aveau poate o mai mare forță de iradiere. Îngăduința lui Hasdeu nu cunoaște margini, admițînd în paginile ziarului și versul improvizat al lui Aron Densușianu *(Zîna România)*, și vizionarismului arid și ostentativ din încercările lui

---

[8] *Albina Pindului de la 1—15 iuniu*, ibid, nr. 26, 27 iun, p, 104, c2.
[9] În „Columna lui Traian" , an I, 1870, nr, 50, 30 sept, p. 1.

Ciru Economu *(Memoriei lui Ștefan cel Mare, Bene merentibus, Un țipăt, O chitară politică, Bucegiul și Baltica)* și lipsa de plasticitate din discursurile rimate ale lui N. V. Scurtescu *(O, dragă România, Balada plugarului, Balada haiducului)* sau N. At. Popovici *(Ciocoiul nou)*. Se încearcă o depășire a inspirației submediocre prin atragerea unor nume cu oarecare prestigiu în epocă, însă inițiativa nu e însoțită de un adevărat reviriment liric. Astfel, din poeziile lui George Sion se publică o suită de fabule *(Trepte de scară, Pe jos și pe sus, Țăranul și barza, Bufonul, Smeul și fluturele)* de un acut interes social, ca și elegia *Adio la Bolintineanu*, în care se deplîngea agonia poetului, ca și cînd acesta ar fi murit de mult. E prezent și macabrul M. Zamfirescu, a cărui *Baladă [a] nebunilor* se slujește de o strună discordată, pentru a sugera mai bine haosul din mintea pacienților uitați de rațiune. Nu lipsește nici A. Depărățeanu, cu o poezie tot în spiritul ideilor vehiculate de ziar, *Ciocoii vechi și ciocoii noi*, deși de un contur plastic ceva mai definit. Pentru a face mai vizibilă unitatea frontului de afirmare națională, e invitat să colaboreze și Iosif Vulcan, a cărui poezie *Din Crișana* are, cel puțin, farmecul simplității folclorice. Mai răzbate uneori unda unei emoții proaspete, ca în poezia *O nocturnă* a lui M. Gr. Bonachi: „Urlă vîntul pe cîmpiă /Luna sboară printre nori,/ Și natura în urgiă /Suflă groază și fiori!" [10], al cărei vaier nelinștitor e repede înăbușit. Numai creația lui Hasdeu se sustrage anemiei generale, cucerind, dacă nu prin adîncime, cel puțin prin vigoare și ritmicitate. El e atras mai întîi de subiectele istorice, cărora le acordă o semnificație contemporană, saturîndu-le de idealurile naționale. Astfel, în *Vornicul Iancu Moțoc, baladă din secolul XVI*, cu un vers scandat și ingenios structurat, ceea ce tulbură voința neclintită a sumbrului personaj nu este faptul că a fost pricina atîtor răsturnări de domnie, ci numai gîndul că a adus pe tronul Moldovei un domn venetic, aluzia la dinastia alogenă fiind cît se poate de străvezie: „Gădea mișcă barda, Cărca se despică/ Ceafa după trepte zuruind cădea... /Astăzi este timpul, ca lumea să zică-/ Ca lumea să zică: așa-i trebuia!..." [11] În *Ștefan și Radu, 1474, cîntec bărbătesc*, descrie, à la Alecsandri, o luptă între domnul moldovean și cel muntean, victoria rămînînd incertă, deoarece atunci „...cînd doi români se bat /Nu-i nici unul mai bărbat" [12]. Tezismul național este evident și în meditația *La craniul lui Mihai cel Viteaz*, care cuprinde bizarerii de felul acesteia: „Pleacă-ți capul măi române, /Și oftează/ Căci din gloria trecută, /Ce zîmbise o minută,/ Astăzi tot ce-ți mai rămîne / Este ceafa lui Mihai" [13]. Pe linia campaniei sale antiboierești, el republică vehementa *Odă la boeri, 1848—1870*, a cărei abundență de imprecații întrece torentul retoric din poeziile lui Cezar Bolliac. Aici apare într-o formă revăzută satira *Congiurațiunea leproșilor* purtînd acum titlul *Complotul bubei*, însoțită de precizarea: „Se dedică d-lor Costaforu, Mavrogheni, Maiorescu, Negruzzi, Pogor etc., etc." [14]. Ea e stîrnită de spaima justificată a poetului că oroarea

[10] Ibid, an II, 1871, nr. 10 (72), 8 mart.. p. 40, cl.
[11] Ibid, an. I, 1870, nr. 16, 29 apr., p. 3, cl.
[12] Ibid, nr. 41, 23 aug, p. 3, cl.
[13] Ibid, an. II, 1871, nr. 31 (93), 23 aug., p. 119, c4.
[14] Ibid, nr. 20 (82), 24 mai, p. 75.

și minciuna grupării conservatoare vor izbuti să se strecoare în conștiința suveranului, infectînd-o ca o adevărată lepră. Peste noianul de invective, plasticizate în culori stridente, de un contrast poate prea căutat, dăinuie încă imaginea amețitoare a cadrului haotic, una din cele mai sugestive din cîte a putut să conceapă inspirația lui Hasdeu: „Era'ntr'o bătrînă pădure, /Din care vrăşmaşa secure/ Nu smulse o creangă de brad /P'o stîncă de fulger crăpată/ P'o rîpă de şerpi îmbălată, /P'o beznă cu fundul în iad" [15]. Repulsia față de boierimea vîndută, care încurajează manifestările antinaționale, adulînd străinătatea pripășită la Curte, izbucnește și în fabula *Femeia cu cățelul*, într-un limbaj prea aluziv, lipsit de transfigurare, și din această cauză ușor vulgarizator : „Căci mă-sa, muiere rea, /În brațe la sîn ținea /O spurcată de cățea/ Şi pe ea o priveghia/ Să nu peară numai ea, /Îndopînd-o tot cu pîine /De-ți părea mamă de cîne" [16]. O alegorie explicită conține și poezia *Muntele și valea*, însă ritmul ei e atît de spontan și de vioi, încît teza se purifică în iureșul confesiunii lirice și devine artă: „Nu sus, nu sus la cei avuți /În norii fumului pierduți, /Se nasc fecundele virtuți./ Poporul ce suspină jos /E singur valea roditoare,/ Ce-i dat să crească grîu și floare, /Bun și frumos..." [17]. Însă lira poetului, făcută să vibreze la amplitudinile vaste ale idealurilor naționale, era deprinsă și cu tonurile mai stinse și astfel în măsură să exprime stările meditative ale unui suflet atît de muncit și atît de greu de cuprins într-o singură formulă. Între poeziile meditative publicate aici *(Sărăcia, Luntrea)*, un loc aparte ocupă *Dorul*, al cărei răsunet pur, cristalin, evocă stilul predilect al poeziei cultivate în „Convorbiri literare", în special pe cel al Matildei Kugler: „Privind tăcuta undă, /Pe gînduri am rămas, /Cît este de profundă/ La fiecare pas; /Și totuși izvorăște/ Din depărtate văi,/ Şapoi se risipește /Prin mii și mii de căi/ Asemenea'i și dorul / În peptul meu sădit /E depărtat izvorul/ Din care l'am primit / Şi'n multe lumi străine/ Cărările'i s-ascund/ Dar revărsat în mine,/ Cît este de profund" [18]. Chiar această posibilitate de analogie (a le aminti pe cele cu poezia pașoptistă mi s-a părut de prisos) indică întrucîtva altitudinea la care se afla lirismul lui Hasdeu, în stare să domine și să direcționeze talentele obișnuite, însă nu în măsură să stăpînească sferele marii poezii, să impună un stil și să determine un curent, cum a creat în atîtea alte privințe.

Dacă poezia are parte de un spațiu atît de extins în primii doi ani ai „Columnei lui Traian", proza artistică e mai puțin reprezentată. Poate că din lipsă de material propriu se recurge la publicarea unor lucrări efectuate cu mult în urmă, deși e la mijloc și un sentiment de venerație pentru scriitorii aleși. Astfel, din pietate față de memoria tatălui său, Hasdeu publică în paginile „Columnei lui Traian" dintre 19 aprilie (nr. 16) și 5 iulie (nr. 26) 1871 nuvela istorică inedită a acestuia *Domnia arnăutului*, precedată de biografia autorului, extrasă din culegerea *Panteonul român* a lui Iosif Vulcan. De altfel, nuvela corespundea, prin peripețiile ei romantice, prin relie-

---

[15] Ibid.
[16] Ibid, nr. 32(94), 30 august, p. 124,c 2—3.
[17] Ibid., an. I, 1870, nr. 55. 9 nov., p. 4, c4.
[18] Ibid., nr. 52, 19 oct., p. 4, c3—4.

ful apăsat al contrastelor, prin sensul ei justițiar și patriotic, orientării preponderente a ziarului. Tot ca un semn de prețuire trebuie înțeleasă și inițiativa lui Hasdeu de a face cunoscute cele două manuscrise ale lui N. Nicoleanu *Oameni cinstiți* și *Femeia română judecată de către un chinez*, rămase la el, pare-se, din perioada „Satyrului", străbătute de o ciudată mizantropie, afișată cu ostentație.

Ceva mai stăruitoare este preocuparea colaboratorilor „Columnei..." pentru problemele teatrului. V. Maniu se încerca din nou într-o „dramă într-un act", *Monumentul de la Călugăreni*, în care dialoga idei patritotice fără tensiune dramatică și fără putința de a fixa conturul personajelor, mai inconsistente decît fantoma împăratului Traian, ce tulbură somnul eroului, pentru a-l îmbărbăta la luptă, dar pe care Hasdeu, într-un elan ditirambic, o compara cu dramele antice, fiind convins că ea va dăinui. Nu cu mult mai presus este cealaltă dramă, de astă dată în cinci acte, *Dan și Ancuța*, de N. V. Scurtescu, a cărei acțiune se petrece tot în secolul al XVI-lea. Cum sugerează și titlul, intriga piesei e de natură erotică, înfățișînd peripețiile iubirii celor doi tineri, amenințați cu despărțirea de incomprehensiunea părinților interesați ai fetei, de uneltirile demonicului spion Tatu, omul boierului Stroe, pretendent la mîna Ancuței, dar sortiți să se regăsească după ce toate greutățile vor fi fost învinse, între care un loc destul de însemnat ocupă moartea subită a eroinei, ca urmare a inhalării unui narcotic, prilej de a argumenta jalea melodramatică a eroului și de a da un preț mai mare victoriei finale a iubirii. De altfel, intriga este desfășurată la modul romanesc, asemănarea ei cu conflictul din romanul *Brazi și putregai* de N. D. Xenopol fiind izbitoare, replicile trenează, cu toată goana după senzațional și icredibil, lipsa culorii de epocă e desăvîrșită, așa încît piesa nu putea satisface întru totul nici gustul romanțios al publicului de atunci, necum exigențele criticii ulterioare. Distanțată enorm de aceste încercări serbede, deși construită prea clar pe o idee, este spirituala „comedie originală în trei acte" *Ortho-nerozia* a lui B. P. Hasdeu, a cărei publicare se începe fără semnătură o dată cu nr. 43 (105) din 15 noiembrie al „Columnei...", însoțită fiind de recomandarea „dreptul de reproducere și representațiune e reservat", prea cunoscută ca semnificație și însemnătate, pentru a o mai comenta în acest cadru.

Activitatea polemică și critică a ziarului se evidențiază tot prin aportul lui Hasdeu, deși el a încercat să promoveze și alte nume de critici sau istorici literari, căzuți repede în desuetudine. Între aceștia, reține atenția A. Densușianu cu studiul *Poesiele lui Gregoriu Alesandrescu*, ce cuprinde observații interesante, devenite locuri comune ale istoriei literare („...m'au atras prin puterea lor internă, m'au respins însă prin neîngrijirea ritmului" [19], dar și naivității de genul comentariului la versul „Și duhul răsbunării cu manta'i sîngerată": „Reprezentarea unui astfeliu de personagiu în teatru ar esercita auzitorilor aceiași influință, pe care au esercitat'o la greci *Eumenidele* lui Eschile, la a căror representare, zice scoliastul, muriră de frică mulți copii și abortară multe femei" [20], pentru a nu-l cruța, în cele din urmă, pe

[19] Ibid., nr. 10, 2 apr., p. 3, c2.
[20] Ibid., nr. 13, 16 apr., p. 3, c3.

T. Maiorescu, declarat plagiator al lui Vischer. De un interes nu întru totul perimat, deşi prolix şi pedant, este studiul filologic-literar *Homer* al lui Z. Demarat, răspîndit în 13 numere ale ziarului. De preţuirea lui Hasdeu se bucura Gr. A. Grandea, ale cărui articole *M. Zamfirescu şi Teodor Şerbănescu* şi *O vizită la Bolintineanu*, utile pentru istoria literară, sînt reproduse din „Albina Pindului" şi respectiv, „Steaua Daciei". Hasdeu însuşi se ocupa de critica revuistică, încurajînd foaia lunară „Societatea pentru învăţătura poporului român", ca şi „Foaia Societăţii Românismului", pe care o consideră„... cea mai remarcabilă dintre toate prin spiritul său eminamente naţional...„ [21] Acum el intensifică atacurile la adresa „Convorbirilor...", comentînd la rubrica „Diverse", cu o vervă imaginativă degradatoare, *Pe malul mării* de I. Negruzzi, care „...merge înainte: literalul marin nu se mai isprăveşte!" [22], şi reproducînd, la rubrica „Varietăţi", cîte o poezie din autorii lăudaţi în articolul lui Maiorescu [23], pentru a demonstra că revista junimistă nu a creat o direcţie nouă decît în sfera... galimatiei. Numai că alegerea operată, în loc să îi confirme opinia, îl deserveşte: poezia *Aş vrea* de Matilda Kugler fiind pasabilă, *Cavalerul* de Iacob Negruzzi nu întru totul ineptă, iar *Noaptea* de Eminescu, din care subliniază ironic unele epitete, remarcabilă, chiar de nu am şti că aparţine marelui poet. Gustul îi juca feste lui Hasdeu şi cînd scria despre autorii pentru care nu putea avea idei preconcepute, apreciind melodrama *Martira animei* de Constanţa Dunca în termeni laudativi ca „nuda veritate" [24] sau îmbătîndu-se cu *Apa de dragoste. Poesii, satire, politice. De Ioan P. Bancov.* În cadrul acestei rubrici notorie este poezia *Eu şi ea*, prin care a jucat prima farsă „Convorbirilor...". Păcăleala a fost compusă, după cum precizează în notiţa care celebrează triumful, la 3 iunie 1871, în prezenţa lui Alexandru Lupaşcu, Dr. Vlădescu, Gr. Tocilescu, T. Rădulescu, N. Popovici şi N. V. Scurtescu. Ea a fost stîrnită de articolul în care Maiorescu „...celebrează cu emfasă aşa-numita «Nouă Direcţiă», inaugurată — risum teneatis! — de dd. Bodnărescu, Eminescu, Iacob Negruzzi şi tutti quanti" [25], prin care trebuie să înţelegem, desigur, *Direcţia nouă în poezia română*. A compus-o convins fiind că „...nu este nici o galimatie pe faţa pămîntului, în proză sau în versuri, pe care «Convorbirile literare» să nu se grăbească a primi în sînul lor, cu singura condiţiune esenţială, ca să nu coprindă nemic românesc" [25]. A precedat-o de motoul „Im Traum sah ich ein Männchen, Klein und putzig/Das ging auf Helzen, Schritte ellenweit,/Trug weisse Wäsche und ein feines Kleid,/Inwendig aber war es grob und schmutzig/Inwendig war es jämmerlich, nichtsnutzig" din *Traumbilder* de Heine, pentru a sublinia vidul spiritual al reprezentanţilor „Junimii". A semnat-o M. I. Elias (în „Convorbiri...", devenit M. I. Iliaş), un nume de rezonanţă evreiască, şi a pus-o pe seama germanului Gablitz, inventat tot pentru a atrage luarea-aminte asupra orientării cosmopolite a societă-

[21] Ibid., nr. 18, 7 mai, p. 4, c1.
[22] Ibid., nr. 53, 25 oct., p. 4, c3.
[23] *Direcţia nouă I. Alexandri. Eminescu. Bodnărescu.* (*Matilda Cugler Şerbănescu-Petrino*) „Convorbiri literare", an. V, 1871, nr. 6, 15 mai, p. 85—90; nr. 13, 1 sept., p. 201—205; nr. 14 15 sept., p. 215—227.
[24] „Columna lui Traian" an. I, 1870 nr. 58, 3 nov, p. 4, c1.

ţii ieşene. Şi, cu toate acestea, vigilenţa de cerber a lui Iacob Negruzzi a fost învinsă, spiritul său de observaţie a cedat tentaţiei străinătăţii. Hasdeu uita să noteze că poezia pe care o compusese cu un scop zeflemist nu era lipsită de sugestie, că ea are un sens, cu toată pretenţia lui că „totul este vag, absurd, rece, mistificat, fără crieri şi fără inimă, o adunătură de silabe sonoare" [25], că nota de absurd nu e împinsă pînă într-acolo încît să se infirme orice semnificaţie şi că asemenea fluenţă şi acurateţe a versului ar fi putut înşela spiritul cel mai avizat. Fără să-şi dea seama, se păcălise pe sine... scrisese versuri, dacă nu bune, cel puţin acceptabile..., dar rămînea în credinţa fermă că numai el îi indusese în eroare pe adversari, că şi de data aceasta triumfase. E apanajul spiritelor mari, veşnica lor iluzie şi biruinţă, autoînşelarea care le face mai uşoară povara vieţii, pe care Hasdeu a trebuit s-o poarte cu atîta dîrzenie şi stăruinţă.

BIBLIOGRAFIE*

Poezie

M. Pompiliu, I *Mihai*, II *Au căzut*, III *Vrăjitul*, „Traian", an. I, 1869, nr. 5, 30 apr., p. 19, c3—4.
D. S. Urşianu, *Transilvania*, ibid., nr. 12, 18 mai, p. 47, c2—3.
L. Lăpădatu, *Vitejii Daciei*, ibid., nr. 18, 4 iun,. p. 71, c4; p. 72, c1.
I. Lăpădatu, *Providinţei*, ibid., nr. 19, 8 iun., p. 75, c1—2.
Miron Pompiliu, *Oltul*, ibid., nr. 21, 13 iun., p. 83, c3—4.
I. Lăpădatu, *La ardeleni*, ibid., nr. 22, 15 iun., p. 88, c4.
N. Niculeanu, *Dor şi jale*, ibid., nr. 23, 18 iun., p. 91, c4; p. 92, c1.
Miron Pompiliu, *Românca din Ardeal şi călătorul*, ibid., nr. 24, 20 iun., p. 96, c1—2.
N. Niculeanu, *11 Februarie, 1866*, ibid., nr. 25, 22 iun., p. 100, c3.
M. Pompiliu, *Izvorul Tisei*, ibid., nr. 30, 6 iul., p, 120, c2.
I. Lăpădatu, *O Psaltire română. Psalmul I. Dumnezeul nostru*, ibid,. nr. 35, 18 iul., p. 140, c1—2; *Psalmul II. Ruga sclavului*, ibid, nr. 37, 23 iul., p. 148, c2—3.
Vasile Dimitrescu, *Meditaţia*, ibid, nr. 53, 4 sept., p. 211—212,
Hăjdeu, *Astăzi*, ibid, nr. 60, 25 sept, p. 211, c4, p. 212, cl.; p. 244, c4.
I. Lăpădatu, *Glasul strămbunilor din valea Haţegului*, ibid., nr. 65, 7 oct., p. 264, c2—3.
I. Lăpădatu, *Junimei române*, ibid., nr. 67, 11 oct., p. 271, c2—3.
I. Lăpădatu, *Pe ruinele Ulpiei traiane*, ibid., nr. 70, 18 oct., p. 284, c3—4.
Leonida Grigoroviţă, *Jalea mea*, ibid., nr. 89, 6 dec., p. 260, c2—3.
Leonida Grigoroviţă, *Pentru tine*, ibid., nr. 94, 18 dec., p. 380, c3—4.
Hasdeu, *Congiuraţiunea leproşilor*, ibid., nr. 96, 23 dec., p. 391, c3—4; p. 392, c1.
Ar. Densuşianu, *Zîna România*, „Columna lui Traian", an. I, 1870, nr. 11, 6 apr., p. 4, c3.
Hasdeu, *Sărăcia*, ibid., nr. 14, 19 apr., p. 4, c4.
Hasdeu, *Vornicul Iancu Moţoc*, ibid., nr. 16, 29 apr., p. 2, c4; p. 3, c1.
Hasdeu, *Oda la boieri*, 1848—1870, ibid,, nr. 23, 28 mai, p. 2, c2.
Ciru Economu, *Memoriei lui Ştefan cel Mare*, ibid., nr. 29, 2 iun., p. 1, c1—3.
G. Sion, *Trepte de scară*, fabulă, ibid, nr. 30, 27 iun., p. 3, c4.

[25] Ibid., an. II, 1871, nr. 30, 11 aug., p. 117, c4.

* În transcrierea titlurilor, se păstrează numai grafia care notează o realitate fonetică.

G. Sion, *Pe gios și pe sus* — fabulă — ibid., nr. 31, 1 iul., p. 4, c1—2.
Hasdeu, *Ștefan și Radu 1474*, ibid., nr. 41, 23 aug., p. 3, c1.
G. Sion. *Țăranul și barza* — fabulă — ibid., nr. 42, 27 aug., p. 3, c3—4.
N. Scurtu V., *Porumbeii și heretele* (Fabulă din Fedru), ibid., nr. 43, 1 sept., p. 4, c1—2.
G. Sion, *Bufonul*, fabulă, ibid., nr. 46, 13 sept., p. 3, c2.
G. Sion, *Șmeul și fluturele* — fabulă —, ibid., nr. 51, 5 oct., p. 2, c2.
Hasdeu, *Dorul*, ibid., nr. 52, 19 oct., p. 4, c3—4.
Hasdeu, *Luntrea*, ibid., nr. 53, 25 oct., p. 2, c2.
Hasdeu, *Muntele și valea*, ibid., nr. 55, 9 nov., p. 4, c4.
M. Zamfirescu, *Balada nebunilor*, ibid., nr. 61, 21 dec., p. 4, c3—4.
Hasdeu, *Frunzele*, ibid., an. II, 1871, nr. 7 (69), 15 febr., p. 27, c2.
Ciru Economu, *Bene merentibus*, ibid., nr. 9 (71), 1 mart., p. 33.
M. Gr. Bonachi, *O nocturnă*, ibid., nr. 10 (72), 8 mart., p. 40, c1.
Hasdeu, *Severin*, ibid., nr. 13(75), 28 mart., p. 49, 50, c1.
G. Sion, *Adio la Bolintineanu*, ibid., nr. 16 (78), 19 apr., p. 58, c2—3.
Rem V. Oprean, *Hasan*, ibid., nr. 18 (80), 10 mai, p. 66, c1—2.
Ciru Economu, *Un țipăt*, ibid., nr. 19 (81), 17 mai, p. 71, c2—3.
Hasdeu, *Complotul bubei*, ibid., nr. 20 (82), 24 mai, p. 75.
Hasdeu, *La România*, ibid., nr. 21 (83), 31 mai, p. 79, c1—3.
Ciru Economu, *O chitară politică*, ibid., nr. 26 (88), 5 iul., p. 101, c2—3.
A. Depărățeanu, *Ciocoii vechi și ciocoii noi*, ibid., nr. 27 (89), 14 iul., p. 103, c1—2.
V. V. Scurtescu, *O, dragă România*, ibid., nr. 28 (90), 21 iul., p. 110, c1.
Iosif Vulcan, *Din Crișana*, ibid., nr. 30(92), 11 aug., p. 118, c2—4.
Hasdeu, *La cranul lui Mihai cel Viteaz*, ibid., nr. 31 (93), 23 aug., p. 119, c3—4.
Hasdeu, *Femeia cu cățelul*, ibid., nr. 32 (94), 30 aug., p. 124, c2—3.
Ciru Economu, *Bucegiul și Baltica*, ibid., nr. 33 (95), 6 sept., p. 128, c3—4.
N. Scurtescu, *La un mormînt*, ibid., nr. 34 (96), 13 sept., p. 133, c4; p. 134, c1.
N. Scurtescu, *Un suspin*, ibid., nr. 35 (97), 20 sept., p. 137, c4; p. 138, c1.
N. At. Popovici, *Ciocoiul nou*, ibid., nr. 36 (98), 27 sept., p. 141, c2—3.
N. Scurtescu, *Balada plugarului*, ibid., nr. 37 (99), p. 144, c4; p. 145, c1.
D. Pește, *Căderea frunzelor, Din Millevoye*, ibid., nr. 39 (101), 18 oct., p. 154, c1—2.
N. Scurtescu, *Balada haiducului*, ibid., nr. 41 (103), 1 nov., p. 161, c2—3.

Proză

România veche și România nouă, roman original de datini și moravuri naționale (reproducere oprită), „Traian", an, I, 1869, nr. 2, 18 apr., p. 1—3; nr, 3, 25 apr., p. 9—11; nr. 4, 27 apr., p. 13—15; nr. 5, 30 apr., p. 17—18; nr. 6, 4 mai, p. 21—23; nr. 7, 7 mai, p. 25—26; nr. 8, 9 mai, p. 29—30; nr. 9, 11 mai, p. 33—35; nr. 10, 14 mai, p. 37—38; nr. 11, 16 mai, p. 41—42; nr. 12, 18 mai, p. 45—46; nr. 13, 21 mai, p. 49—50; nr. 14, 23 mai, p. 53—54; nr. 15, 25 mai, p. 57—58; nr. 16, 28 mai, p. 61—62; nr. 17, 1 iun., p.65—66; nr. 18, 4 iun., p. 69—70; nr. 19, 8 iun., p. 73—74; nr. 20, 11 iun., p. 77—78; nr. 21, 13 iun., p. 81—82; nr. 22, 15 iun., p. 85—86; nr. 23, 18 iun., p. 89—90; nr. 24, 20 iun., p. 93—94; nr. 25, 22 iun., p. 97—98; nr. 26, 27 iun., p. 101—102; nr. 27, 29 iun., p. 105—106; nr. 28, 2 iul., p. 109—110; nr. 29, 4 iul., p. 113—114; nr. 30, 6 iul., p. 117—118; nr. 31. 9 iul, p. 121—122; nr. 32, 11 iul., p. 125—126;nr. 33, 13 iul., p. 129—130; nr. 34, 16 iul., p. 133—134; nr. 35, 18 iul., p. 137—138; nr. 36, 20 iul., p. 141—142; nr. 37, 23 iul., p. 145—146; nr. 38, 25 iul., p. 149—150; nr. 39, 27 iul., p. 153—154; nr. 40, 30 iul., p. 158—159; nr. 41, 1 aug., p. 162—163; nr. 42, 3 aug., p. 166—167; nr. 43, 5 aug., p. 170—171; nr. 44, 9 aug., p. 174—175; nr. 45, 12 aug., p. 178—179; nr. 46, 14 aug, p. 181—183; nr. 90, 9 dec., p. 362—363; nr. 91, 11 dec., p. 366—367; nr. 92, 13 dec., p. 369; nr. 93. 16 dec., p. 373—374; nr. 94, 18 dec., p. 377—378; nr. 95, 20 dec, p. 381—382; *an. II 1870*, nr. 1, 3 ian., p. 1—2; nr. 3, 11 ian., p. 9—10; nr. 5, 15 ian., p. 17—18; nr. 8, 22 ian., p. 29—30; nr. 10, 27 ian., p. 37—38; nr. 12, 5 febr., p. 45—46; nr. 14, 10 febr., p. 53—54; nr. 15, 12 febr., p. 57—58; nr. 16, 14 febr., p. 61 (pînă la nr. 90, nesemnat; la „Scara": *Misail*, de aici înainte, semnat).

A l e s a n d r u P. H a s d e u, *Domnia arnăutului*, nuvelă istorică ăinedită, „Columna lui Traian", an. II, 1871, nr. 16 (78), 19 apr., p. 57; nr. 17 (79), 26 apr., p. 61; nr. 18(80), 10 mai, p. 65; nr. 19 (81), 17 mai, p. 71; nr. 20 (82), 24 mai, p. 75; nr. 21 (83), 31 mai, p. 79; nr. 22 (84), 9 iun., p. 83; nr. 23 (85), 16 iun., p. 87; nr. 24 (86), 21 iun,. p. 91; nr. 25(87) 28 iun., p. 95; nr. 26 (88), 5 iul., p. 99.

N. N i c o l e a n u, *Oamenii cinstiţi*, ibid., nr. 18(80), 10 mai, p. 70, c3—4.

N. N i c o l e a n u, *Femeia română giudecată de către un chinez*, ibid., nr. 26(88), 5 iul., p. 101, c4; p. 102, c1.

G. M a r i a n, *O conversaţie despre scenă şi actori*, „Traian", an I, 1869, nr. 59, 23 sept., p. 238, c2—4; p. 239, c1.

Teatru. Critică teatrală

V. M a n i u, *Espatriatul*, dramă originală în trei acte, ibid., an. II, 1870, nr. 2, 6 ian., p. 5—6; nr. 4, 13 ian., p. 13; nr. 6, 20 ian., p. 21—22; nr. 9, 24 ian., nr. 11, 29 ian., p. 41.

Teatrul român, „Columna lui Traian", an I, 1870, nr. 51, 5 oct., p. 4, c4 (f. autor).

V. M a n i u, *Monumentul de la Călugăreni*, dramă într-un act, ibid., *an II, 1871*, nr. 8(70), 22 febr., p. 29; nr. 9 (71), 1 mart. p. 33; nr. 10 (72), 8 mart., p. 37; nr. 11 (73), 15 mart., p. 40; nr. 12 (74), 22 mart., p. 45; nr. 13 (75), 28 mart., p. 49; nr. 14 (76), 5 apr., p. 49; nr. 15(77), 12 apr., p. 53.

N. V. S c u r t e s c u, *Dan şi Ancuţa*, dramă în cinci acte, ibid., nr. 27 (89), 14 iul., p. 103—105; nr. 28 (90), 21 iul., p. 108—109; nr. 29 (91), 29 iul., p. 111—113; nr. 30 (92), 11 aug., p. 116—117; nr. 31 (93), 23 aug., p. 119—121; nr. 32 (94), 30 aug., p. 123—125; nr. 33 (95), 6 sept., p. 127—129; nr. 34 (96), 13 sept., p. 132—133; nr. 35(97), 20 sept., p. 135—137; nr. 36 (98), 27 sept., p. 139—141; nr. 37 (99), 4 oct., p. 143—145; nr. 38 (100), 11 oct., p. 147—149; nr. 39 (101) 18 oct., p. 152—153; nr. 40 (102), 25 oct., p. 156—157; nr. 41 (103), 1 nov., p. 160—161.

Ortho-nerozia, comedie originală în trei acte, ibid, nr. 43 (105), 15 nov., p. 168—169; nr. 44 (106) 22 nov., p. 172—173; nr. 45(107), 29 nov., p. 176—177; nr. 46(108), 8 dec., p. 179; nr, 47(109), 15 dec., p. 184—185; nr. 48(110), 22 dec., p. 187 (nesemnat; se va continua)

Critică literară. Polemică literară

Influinţa morale, „Traian", an. I, 1869, nr. 1, 16 apr., p. 4, c2—4 (nesemnat; la „Scara": H a s d e u).

Convorbiri literare, Iassy, 15 aprilie 1869, ibid., nr. 3, 25 apr., p. 12, c1—2 (nesemnat; la „Scara": H a s d e u).

Convorbiri literare, 1869, nr. 5, ibid., nr. 11, 16 mai, p. 44, c3—4 (nesemnat; la „Scara": H a s d e u).

Convorbiri literare, nr. 6 şi 7, ibid., nr. 19, 8 iun., p. 76, c3—4 (nesemnat; la „Scara": H a s d e u).

H [a s d e u], *Albina Pindului de la 1—15 iuniu*, ibid., nr. 26, 27 iun., p. 104, c2—4.

Convorbiri literare, nr, 8 şi 9, ibid., nr. 34, 16 iul., p. 136, c2—4 (nesemnat; la „Scara": H a s d e u).

Foaia Societăţii pentru literatura şi cultura română în Bucovina, ibid., nr. 36, 20 iul., p. 144, c3—4 (nesemnat; la „Scara": H a s d e u).

Clopotul, poemă de Frederic de (!!) *Schiller. Tradusă de Adolf Stern*, ibid., nr. 50, 26 august, p. 200, c1—2 (nesemnat; la „Scara": H a s d e u).

O curiositate, ibid., nr. 67, 11 oct., p. 272, c1—3.

A. D e n s u ş i a n u, *Poeziile lui Gregoriu Alesandrescu*, „Columna lui Traian", an. I, 1870, nr. 10, 2 apr., p. 1, 2, c1; nr. 12, 9 apr., p. 4; nr. 13, 16 apr., p. 3, c2—4.

Societatea pentru învăţătura poporului român, Foaia mensuale, Anul 1, Nr. 1, ibid., nr. 15, 23 apr., p. 4, c2—3 (nesemnat; la „Scara": H a s d e u).

Foaia Societăţii Românismul, anul I, 1870, aprile, nr. 1, ibid., nr. 18, 7 mai, p. 3, c4; p. 4, c1—2.

Diverse, ibid., nr. 28, 19 iun., p. 4, c3—4.

Diverse, ibid., nr. 48, 22 sept., p. 4, c2—3.

Diverse, ibid., nr. 51, 5 oct., p. 4, c2—3.

Diverse, Negruzziade, ibid., nr. 53, 25 oct., p. 4, c3—4

Diverse, Negruzziade, ibid., nr. 56, 16 nov., p. 4, c4.

H a s d e u, *Costache Stamate*, ibid., nr. 57, 23 nov., p. 4, c1—3; nr. 60, 14 dec., p. 3, c1—3.

Hasdeu, *D-şoara Constanţa Dunca, Martira animei*, dramă în cinci acte, Buc., 1870, ibid., nr. 58, 30 nov., p. 3, c4; p. 4, c1.

Gr. H. Grandea, *M. Zamfirescu şi Teodor Şerbănescu*, ibid., an. II, 1871, nr. 2(64), 11 ian., p. 8, c3—4.

Z. Demarat, *Homer*, ibid, nr. 3 (65), 21 ian., p. 11, c2—4; p. 12, c1; nr. 4 (66), 25 ian., p. 16, c2—4; nr. 5(67), 31 ian., p. 20, c2—4; nr. 7(69), 15 febr., p. 28, c3—4; nr. 11(73), 15 mart., p. 44, c1—2; nr. 12(74), 22 mart., p. 47, c4; p.48, c1—3; nr. 14(76), p. 52, c3—4; nr. 15(77), 12 apr., p.56, c3—4; nr. 18(80), 10 mai, p. 69, c4; p. 70, c1—2; nr. 19(81), 17 mai, p.74, c2—4; nr. 20(82), 24 mai, p.78, c4; nr. 21(83), 31 mai, p. 82, c2—4; nr. 22(84), 9 iun, p. 86.

X, *C. D. Aricescu, Sora Agapia sau călugăria şi căsătoria, Buc., 1871*, ibid., nr. 13(75), 28 mart., p. 52, c4.

V. Naniu, *O nouă dramă. Monumentul de la Călugăreni*, ibid., nr. 16(78), 19 apr., p. 60, c2—4.

Gr. H. Grandea, *O vizită la Bolintineanu*, ibid., nr. 18(80), 10 mai, p. 66, c3—4.

Varietăţi, ibid., nr. 22(84), 9 iun., p. 85, c4; p. 86, c1 *(Aş vrea* de *Matilda Kugler)*.

Varietăţi, ibid., nr. 24(86), 21 iun., p. 94, c22 *(Cavalerul* de *Iacob Negruzzi)*.

Varietăţi, ibid., nr 25(87), 28 iun., p. 98, c3—4 *(Noaptea* de *M. Eminescu)*.

Hasdeu, *Un rămăşag*, ibid., nr. 30(92), 11 aug., p. 117, c4; p. 118, c1.

Apa de dragoste. Poezii, satire, politice. De Ioan P. Bancov, ibid., nr. 42(104), 8 nov., p. 166, c1—2.

Folclor. Etnografie

M. Pompiliu. *Poezii poporane române din Crişana*, „Traian", an. I, 1869, nr. 1, 16 apr., p.3, c1—4; nr.2, 18 apr., p. 7, c2—3; nr. 4, 27 apr., p. 15, c2—3; nr. 8, 9 mai, p. 32, c2—3; nr. 21, 13 iun, p. 84, c1—2; nr. 25, 22 iun., p. 99, c4; p. 100, c1; nr. 61, 27 sept., p. 248, c1—2.

Din baladele poporale, adunate de D. V. Alexandri, actualul vicepreşedinte al Camerei Deputaţilor. Plîngerea Ţării, ibid., nr. 9, 11 mai, p. 35, c3.

Domide şi Sorobeteanu, *Poezii poporale de pre valea Rodnei, în munţii nordici ai Transilvaniei*, ibid., nr. 26, 27 iun., p. 104, c1—2; nr, 28, 2 iul., p. 112, c1—2; nr. 44, 9 aug., p. 174, c4; p. 175, c1; nr. 85, 27 nov., p. 344, c3—4; *an II, 1870*, nr. 10, 27 ian., p. 40, c3—4; „Columna lui Traian", an. I, 1870, nr. 24, 4 iun, p. 4, c4.

M. Pompiliu, *Poezii poporale de sub poalele Biharului în Ungaria. Balade*, ibid., nr. 30, 6 iul., p. 119, c2—3; nr. 36, 20 iul., p. 144, c1—2; nr. 38, 25 iul., p. 152, c2—3; „Columna lui Traian", an. I, 1870, nr. 34, 12 iul., p. 3, c3—4.

Napoleon cel Mare şi Francia în poezia populară a Românilor, ibid., nr. 31, 9 iul., p. 122, c2—3.

M. Pompiliu, *Poezii poporale de lîngă Sibiu*, ibid; nr. 33, 13 iul., p. 132, c2; nr.39, 27 iul., p. 156, c2—3; nr. 43, 5 aug., p. 170, c4; p. 171, c1; nr. 79, 8 nov., p. 320, c3—4.

Balade serbe despre crăişorul Marcu, traduse de Dionisie Miron, ibid., nr. 47, 19 aug., p. 185; nr. 48, 21 aug., p. 189; nr. 49, 23 aug., p. 193—194; nr. 50, 26 aug., p. 197—198; nr. 51, 28 aug., p. 201—202; nr. 52,2 sept., p. 205—206; nr. 53, 4 sept., p. 209—210; nr. 54, 6 sept., p. 213—214; nr. 56, 13 sept., p. 221—222; nr. 57, 16 sept., p. 225—226; nr. 58, 20 sept., p. 229; nr. 60, 25 sept., p. 241—242; nr. 61, 27 sept., p. 245—246; nr. 62, 20 sept., p. 249; nr. 63, 2 oct., p. 253—254; nr. 67, 11 oct., p. 269—270; nr. 69, 16 oct., p. 277—278; nr. 71, 21 oct., p. 285—286; nr. 72, 23 oct., p. 289—290; nr. 73, 25 oct., p. 293—294; nr. 74, 28 oct., p. 297—298.

C. I. Tacit, *Crăciunul la români*, discursul rostit în a treia adunare anuală a Societăţii „Transilvania", ibid., nr. 53, 4 sept., p. 212; nr. 54,6 sept., p. 216, c1—2; nr. 56, 13 sept., p. 224, c3—4; nr. 58, 20 sept., p. 233, c3—4; p. 234, c1; nr. 61, 27 sept., p. 247, c3—4; p. 248, c1,

H[asdeu], *Proverbe române*, ibid., nr, 63, 2 oct., p. 256, c2—3.

Simeon Fl. Marian, *Poezii poporale din Bucovina*, ibid., nr. 59, 23 sept., p. 240, c2—4; nr. 71, 21 oct., p. 288, c3—4; nr. 76, 1 nov., p. 308, c2—3; nr. 80, 11 nov., p. 233, c4; p. 324, c1; nr. 87, 2 dec., p. 252, c2—4; nr. 91, 11 dec., p. 368; nr. 93, 16 dec., p. 376, c2—3; *an II, 1870*, nr. 10, 27 ian., p. 40, c2—3; nr. 15, 12 febr., p. 60, c3—4; „Columna lui Traian", an. I, 1870, nr. 1, 2 mart,. p. 3, c2—4; nr. 3, 9 mart., p. 4,

c2—4; nr. 5, 16 mart., p. 3, c4; p. 4, c1; nr. 8, 26 mart., p, 4, c1—3; nr. 44, 6 sept., p. 4, c3; nr. 46, 13 sept., p. 4, c3—4; nr. 48, 22 sept., p. 4, c1—2; nr. 50, 30 sept., p. 3, c4 p. 4; nr. 54, 2 nov., p. 4, c3—4; nr. 58, 30 nov., p. 4, c3—4; nr. 60, 14 dec., p. 3, c3—4; p. 4, c1—2; nr. 62, 31 dec., p. 4, c3—4; *an II 1871*, nr. 1(63), 7. ian., p. 4; nr. 11(73), 15 martie, p. 43, c2—3; nr. 12(74), 22 martie, p. 47, c2—3; nr. 24(86), 21 iunie, p. 94, c1—2; nr. 43(105), 15 nov. p. 170, c2—4; nr. 46(108), 8 dec, p. 182, c.1—3.

I. C. Fundescu, *Basme din Muntenia. Sînta Vineri, ibid*, nr. 73, 25 oct, p. 296; *Balaurul cu 12 capete, ibid*, nr. 75, 30 oct, p. 303, c3, p. 304.

D. Ambr. Vodă, Doine din Transilvania, ibid, nr. 77, 4 nov, p, 312, c3—4; *Satire din Ardeal*, „Columna lui Traian", an I, 1870, nr. 6, 19 martie, p. 4, c1.

Vasile Gr. Pop, *Doine din Bucovina, ibid.*, nr. 86, 29 nov., p. 348, c3—4; nr. 88, 4 dec, p. 355, c3.

Demetriu Magdu, *Romînca şi străinul*, „Columna lui Traian", an I, 1870, nr. 2, 5 martie, p. 3, c1.

Dionisie Miron, *Basme din Banat. Zilele babelor*, ibid., nr. 4, 12 martie, p. 4, c1—2; *Dracul în bute*, ibid., nr. 7, 23 martie, p. 4, c1—3; *Feciorul de împărat*, ibid., nr. 20, 14 mai, p. 3, c4, p. 4, c1—2; *Fata lemnarului*, ibid., nr. 26, 11 iunie, p. 4, c1—3; *Petru Firicel*, ibid., nr. 30, 27 iunie, p. 4, *Oglinda fărmecată*, ibid., nr. 32, 4 iulie, p. 4, c1—3; *Vilisu Viteazu*, ibid., nr. 56, 16 nov. p. 4, c1—3; *Vaca lui Dumnezeu*, ibid., nr. 61, 21 dec., p. 3, c3—4, p. 4, c1; ibid., *an II, 1871*, nr. 26(88), 5 iulie, p. 102.

Filip, *Doine din Ardeal*, ibid., nr. 10, 2 apr, p. 4, c2—3; nr. 17, 4 mai, p. 4, c2; *Păcăliture ţigăneşti din Ardeal*, ibid., nr. 11, 6 apr,. p. 4, c3; *Basme din Ardeal, Muierea nebună*, ibid., nr. 15, 23 apr., p. 3, c4, p. 4, c1; *Alimonu baladă din Ardeal*, ibid., nr. 29, 23 iunie, p. 3, c4, p. 4, c1; *Soacra şi bărbatul*, ibid., nr. 39, 2 aug., p. 4, c3.

Proverbe din Muntenia, ibid., nr. 13, 16 apr., p. 4, c3—4; nr. 21, 18 mai, p. 3, c3—4.

Domide, *Doine din Ardeal*, ibid., nr. 57, 23 nov, p. 4, c3—4.

Simeon Fl. Marian, *Poveşti din Bucovina*, ibid., an II, 1871, nr. 3(65), 21 ian, p. 12, c2—4; nr. 9(71), 1 martie, p. 36, c1—3;

Simeon Fl. Marian, *Săsoaica şi vremea* — satiră din Transilvania, ibid., nr. 21(83), 31 mai, p. 82, c2.

Ciocoiul, ibid., nr. 34(96), 13 sept., p. 134, c1—2 (f. autor)

Gr. G. Tocilescu, *Poezia popularia a Românilor*, ibid., nr. 47(109), 15 dec., p. 184 c2—4; p. 185—186, c1—3; nr. 48(110), 22 dec., p. 189, c2—4, p. 190, c1.

REVISTA „ÎNSEMNĂRI LITERARE"

NAE ANTONESCU

Datorită greutăților materiale, de toate categoriile, din timpul primului război mondial, „Viața românească" și-a încetat temporar apariția. Colaboratorii și redactorii se împrăștiaseră, fiind concentrați în diferitele zone militare ale țării, la post rămînînd doar Ibrăileanu care publica revista în numere duble sau triple. După terminarea ostilităților s-au făcut multe încercări de a retipări „Viața românească" în serie nouă. Revista își cîștigase un însemnat prestigiu literar și științific, avea o puternică tradiție publicistică, un numeros grup de colaboratori și cititori și toți împreună solicitau reapariția ei. Ca început a apărut astfel, în aprilie 1918, ziarul „Momentul", scris aproape în întregime de către Ibrăileanu. În ultimile lui numere, ziarul anunța apariția revistei „Viața românească" sub conducerea criticului, dar pînă în anul 1920 a apărut o nouă revistă, de tranziție, numită „Însemnări literare".

Publicația a apărut în ziua de 2 februarie 1919, la Iași, sub conducerea lui Mihail Sadoveanu și G. Topîrceanu, în 24 de pagini, utilizînd o hîrtie de calitate inferioară, ca toate revistele care au apărut imediat după război. Apariția era săptămînală iar revista avea pe copertă, în fiecare număr, portretul unui scriitor român în medalion. Partea materială a revistei a suportat-o Demostene Botez, în casa căruia se găsea administrația și se țineau întrunirile redacționale în vederea imprimării revistei; aceasta și-a încetat apariția cu numărul 45, în cuprinsul căruia cei doi redactori dădeau întîlnire cititorilor la „Viața românească", care a apărut însă abia în martie 1920.

„Însemnări literare" a fost efectiv condusă de G. Ibrăileanu, deși numele lui nu figura pe copertă ca redactor. Scopul tipăririi acestei publicații săptămînale a fost regruparea forțelor scriitoricești în vederea reapariției „Vieții românești". Se încerca astfel o formulă nouă, în concordanță cu noile tendințe ale timpului. Ideologia literară pe care o promova revista interimară era deja fixată în coloanele „Vieții românești" de către Ibrăileanu. Articolul program este publicat pe prima copertă interioară, redactat simplu, semănînd mai mult cu un anunț oarecare decît cu o prefață directoare. Revista va fi închinată literaturii și preocupărilor culturale și artistice, va publica „nuvele, amintiri, impresii, poezii, articole de critică literară, versuri și schițe umoristice etc., semnate de cei mai de seamă scriitori ai literaturii noastre". Își mai propune publicarea de cronici și recenzii, articole informative despre mișcare literară din țară și din străinătate etc. Publicația, scrie mai departe

în articolul de pe copertă, „va trece în revistă toate manifestările de ordin cultural și artistic și acele descoperiri științifice care pot prezenta interes pentru curiozitatea oamenilor de cultură". Articolul program nu este semnat. Tot în numărul prim există și un anunț pentru autori în care se spune că ei vor primi remunerația cuvenită, în raport cu resursele revistei; ideea este o continuare a spiritului de la „Viața românească", unde colaboratorii erau de asemenea plătiți.

Poezia cultivată în revistă este de nuanță eclectică; ea putea înregistra accentele protestatare ale versului viguros al lui Al. Philippide și trecea cu ușurință spre romanță sau spre poezia evocatoare, de atmosferă. Demostene Botez a publicat cele mai multe poezii în această revistă. Poetul venea de la „Viața românească", unde debutase, dar abia acum începe să se afirme. Scria o poezie evocatoare, intimistă uneori, cu plictiseala duminicilor provinciale, la care se asocia zugrăvirea atmosferei triste a orașului, cufundat în nopți lungi și întunecoase. Poezia descindea, pe o latură, din experiența lui Bacovia și se colora cu un pronunțat sentiment elegiac, cu tristeți atavice dar și cu exaltarea valorilor picturale ale naturii luminoase. De la o vreme își fac apariția tot mai mult elementele realiste urbane, conjugate cu cele de pastel, care elogiază diminețile dătătoare de lumină, senzația lumii vegetale și fertilitatea creatoare a ploii în pământul umed, toate aceste încorporate în imagini de o prospețime virtuală, ce se apropie de lirica inedită a lui Lucian Blaga din *Poemele luminii*, evenimentul poetic senzațional al anului 1919. Unele poezii cultivă versul liber, întrerupt de pauze, deși temperamentul poetului s-a realizat, cu precădere, pe linia unei exprimări clasice.

Aportul prețios al revistei, pe latura contribuției poetice, îl constituie, fără îndoială, colaborarea lui Al. A. Philippide, începută în numărul al zecelea cu poezia întitulată *Cîntecul cîtorva*, în care poetul invoca în manieră simbolică o regenerare a lumii prin biruința soarelui, înțeles ca un prototip cosmic. Poezia lui Al. A. Philippide aducea cu fiecare număr al revistei un suflu romantic, de proveniență germană, pe coardele căruia poetul medita, într-un stil personal retoric, asupra marilor probleme ale cunoașterii. Debutantul atrăgea atenția și prin imaginile îndrăznețe care se realizau și printr-un limbaj vehement, considerat în epocă inovator, de nuanță modernistă; timpul însă a infirmat această caracterizare și poezia sa s-a așezat calmă în tipare tradiționale. Topîrceanu a privit cu oarecare zîmbet ironic acest fel de poezie, calificînd-o ca o „poezie a senzației" în chiar paginile revistei. Dar poezia lui Philippide și-a cucerit admiratori fervenți, îndeosebi în rîndurile ucenicilor tineri, ceea ce l-a făcut pe Șerban Cioculescu să vorbească de „un moment al lui Philippide care nu trebuie trecut cu vederea de nici unul dintre istoriografii crizei noastre lirice, din anii ce au urmat războiului" [1]. Este bine să reținem faptul că momentul respectiv a început să se contureze chiar în timpul colaborării poetului la revista ieșeană și majoritatea poeziilor din această perioadă au intrat în cuprinsul volumului *Aur sterp* din 1922. — Topîrceanu a publicat în „Însemnări literare" mai multe poezii, astăzi con-

[1] Șerban Cioculescu, *Aspecte lirice contemporane*, Buc. 1942, pag. 115.

sacrate de către istoria literară. Aici au văzut lumina tiparului *Rapsodiile de toamnă*, poezie gingaşe prin naturaleţea ei, în care sosirea anotimpului este zugrăvită în culori pitoreşti, cu participarea vietăţilor mărunte ale naturii. Fantezia poetului se mişcă liberă, nestingherită, iscînd analogii şi comparaţii diverse, pentru a crea o admirabilă atmosferă poetică, în bună vecinătate cu pastelurile lui Coşbuc şi în tradiţia lui D. Anghel. În numărul prim publică *Balada munţilor* (motiv poetic frecvent în urma păcii de la Buftea), cu puternice reminiscenţe folclorice, în care sentimentul de comuniune cu natura maiestuoasă a codrului secular este înfăţişată cu mare artă, cum credea Ibrăileanu sau *Balada morţii* (tipărită în numărul 8 al revistei) despre care acelaşi critic spunea că „este poate cea mai bună din poeziile sale" [2]. Tot în paginile revistei îşi publică Topîrceanu mai multe „cronici vesele" rimate, cu o ideologie antimodernistă, îndreptată împotriva simboliştilor şi în special a lui Eugen Lovinescu, care tipărea în acel timp revista „Sburătorul" aflată în controversă ascuţită cu „Însemnări literare". Cîteva cronici zeflemisesc orientarea revistei transilvănene „Luceafărul" urmărind îndeosebi pe redactorul ei, Oct. C. Tăzlăuanu, cu care Topîrceanu va purta o polemică destul de zgomotoasă şi de altfel ineficace, din partea ambilor adversari.

Alte poezii în manieră laforgueană a publicat Al. O. Teodoreanu, versuri impodobite cu o bogată fantezie orientală şi străbătute de un puternic farmec muzical. De asemenea revista s-a bucurat de continua colaborare a Otiliei Cazimir şi a lui Mihai Codreanu. Dintre poeţii cu renume stabilit astăzi au fost prezenţi sporadic în paginile revistei: Elena Farago, cu o poezie ce a împrumutat un motiv din lirica avîntată a lui Verhaeren; V. Voiculescu o singură dată şi Ion Pillat cu două pasteluri. Semnalăm prezenţa lui Nichita Mecedonski cu o poezie mult asemănătoare celor ale tatălui său. Restul poeziilor, destul de numeroase au rămas îngropate între filele revistei, fără ecou în mişcarea literară. În timpul relativ scurt, în care a apărut „Însemnări literare" a publicat o serie de poezii, amintite în parte mai sus, vrednice de luat în considerare pentru că oglindeau mentalitatea artistică a unei epoci şi căutările neîncetate ale unor noi modalităţi de exprimare a mesajului liric. Multe reviste, cu ani îndelungaţi de apariţie, nu au putut strînge un buchet de poezii ca cel pe care revista ieşeană l-a împletit în scurta-i existenţă.

Masiva colaborare în proza literară a revistei aparţine lui M. Sadoveanu. Povestitorul şi-a publicat însemnările de război sub pseudonimul Valeriu Arsenescu iar unele proze cu subiect istoric au utilizat numele Ion Cernat. De asemenea *Anicuţa*, o naraţiune de dragoste de un aprins romantism a fost semnată cu numele Anton Constantinescu. Tendinţa aceasta de a folosi diverse pseudonime este explicată de M. Sevastos prin aceea că grupul de la „Însemnări literare" era totuşi prea restrîns şi pentru a nu apărea mereu aceleaşi nume pe copertă s-a recurs la acest procedeu [2]. În felul acesta se explică şi faptul că pe lîngă mai vechiul pseudonim C. Vraja, Ibrăileanu şi-a ales încă două: Teodor D. Petrescu şi I. L., cu ultimul semnînd micile arti-

---

[2] Al. Săndulescu, G. *Topîrceanu*, Buc., 1958, pag. 100.
[3] M. Sevastos, *Amintiri de la „Viaţa românească"*, ediţia I, 1956, pag. 176.

cole din fruntea rubricii *Săptămîna*. Pe o scară mai mică procedeul a fost folosit și de ceilalți colaboratori. —

Mihai Sadoveanu și-a publicat povestirile *Neagra Șarului*, *Minunea*, *La hanul lui Colțun*, *Ordonanța*, *Un precursor*, *Furtuna*, *Cotitura*, etc. Originalitatea acestor compoziții constă într-o particulară îmbinare a elementelor romantice cu cele realiste, îndreptate uneori spre o evidentă critică socială. În paginile lor se împletesc laolaltă patimile cele mai furtunoase cu gingășia sentimentelor, sînt evocate în chip dramatic episoade zguduitoare de război iar de multe ori se reține aspecte satirice, de felul celor din *Minunea*. Nu lipsesc însemnările de călătorie sau povestirea unor întîmplări din trecut, încadrate în rama peisajului autohton, într-un pitoresc grai rural. Autorul și-a publicat aici și unele pagini memorialistice, cu privire la scriitorii morți asupra cărora începea să apese, prea de vreme, lespedea uitării. În *Amintiri despre St. O. Iosif* evocă o petrecere la o cîrciumă din împrejurimile Bucureștiului, la care, pe lîngă autor, au luat parte Iosif, Ilarie Chendi și Ion Scurtu. Cu acel prilej autorul *Doinei* a citit *Balada Irinei* și a plîns cînd lăutarul a intonat cîntece bătrînești. La fel, M. Sadoveanu a publicat amintiri despre Dimitrie Anghel și a caracterizat cu finețe poezia prietenului său.

Răsfățatul colaborator al revistei a devenit Ionel Teodoreanu, a cărui proză poetică a fost privită la început cu neîncredere, datorită abuzului de imagini cu care era încărcată exprimarea. Talentul nou și original al lui Ionel Teodoreanu este elogiat de G. Topîrceanu, înainte de a publica la „Însemnări literare", pentru unele creații fanteziste tipărite în „Hiena." Miniaturile *Jucării cu luna* prevesteau un grațios liric rătăcit în proză, care-și împodobea stilul cu artificii numeroase și sclipitoare. Poezia amintirilor, a vieții tihnite și plină de visare din familiile ajunse, regretul melancolic al vremurilor apuse sînt alte caracteristici ale acestor mici poeme în proză. Celelalte *Jucării pentru Lily*, mărturiseau o reală sensibilitate lirică, dar tot ele cuprindeau, în germene, deficiențele viitoare ale prozatorului care l-au împiedicat în general să devină romancierul obiectiv care îl așteptau colaboratorii revistei ieșene.

În revistă și-a tipărit cugetările și maximele sale filosofice Ibrăileanu, sub titlul *Privind viața*, adunate în volum în anul 1930. Ele sînt rodul unor meditații adînci cu privire la rostul existenței, observații realiste despre conduita morală a oamenilor în familie și societate, unele din ele avînd un indicibil farmec livresc, tributare pe alocuri unor anumite concepții fiziologiste, ca un reflex îndepărtat al anilor săi de formație.

G. Topîrceanu începe să publice ecourile din captivitatea bulgară, fapte și amintiri, realist descrise, unele îngrozind prin cruzimea lor. Hortensia Papadat Bengescu aduce cîteva schițe, pregătitoare a romanului citadin, cu analize psihice amănunțite, un bogat conținut de idei și o intensă bucurie de a trăi viața dar și un stil prolix, antisintactic, în *Carnetul zilelor pustii*. I. I. Mironescu a semnat cîteva schițe cu subiecte luate din viața de cazarmă și război. Otilia Cazimir și-a redactat impresiile feminine, într-o proză limpede, cu comentarii despre apariția modei, eroinele unor romane sau înfățișarea fizică a femeilor. Alte colaborări: Jean Bart (cu „documente omenești"), Artur Gorovei (amintiri școlare și culturale), T. Pamfile. Proza inserată în

revistă n-a marcat însă momente semnificative pentru evoluția ei. Ea s-a menținut la un nivel general servind publicația cu realizări modeste, unele în spiritul vechiului poporanism.

Ideologia literară a revistei a crescut și s-a maturizat sub atenta ocrotire spirituală a lui Ibrăileanu, criticul dezvoltînd anumite idei, mai vechi, cu circulație înainte de primul război mondial, încadrate în sfera unui poporanism moderat, mai mult artistic decît politic. De altfel însăși concepția literară a lui Ibrăileanu începea să se modifice, criticul se orientează după noile situații sociale, luînd în considerare schimbările survenite în timpul războiului. Întregirea hotarelor țării trebuia să aducă modificări și în caracterul literaturii, era ideea esențială pe care mereu o accentua Ibrăileanu, în fruntea rubricii *Săptămîna* și care a fost confirmată de dezvoltarea ulterioară a literaturii române. Literatura de dinaintea războiului se retrăgea lăsînd loc altor concepții dar nu se conturase încă pregnant fizionomia noilor modalități de exprimare.

La începutul literaturii noastre, scriitorii se recrutau din clasa boierească, mai tîrziu și-au făcut apariția reprezentanții burgheziei iar după primul război mondial Ibrăileanu aștepta ca și „țărănimea" să-și aducă contribuția. Criticul mai credea că timidele reforme burgheze din acest interval vor crea posibilitățile apariției romanului social românesc, așa după cum s-a întîmplat în Franța. Au existat și alte cauze care s-au împotrivit realizării marelui roman, de tip balzacian, dintre care Ibrăileanu a reținut lipsa permanentă de cititori. Ibrăileanu pornește la analiza situației de la fapte concrete, ceea ce a făcut ca multe din previziunile sale să se înfăptuiască. Perioada strălucită a literaturii noastre din punctul de vedere al realizării frumuseții artistice o constituie 1880—1900, cînd s-au afirmat scriitori geniali și de mare prestigiu: Eminescu, Creangă, Caragiale. Criticul crede că vom avea o literatură matură, căci pînă acum am avut una a copilăriei și a tinereții. Literatura copilăriei ar fi cea de pînă la Eminescu, caracterizată mai mult prin încercări decît prin realizări artistice, cea a tinereții fiind acea de după marele poet național, subiectivă și lipsită de reflexivitate. Ibrăileanu îl considera pe Eminescu, cel mai mare scriitor român „o apariție neexplicabilă în literatura noastră" [4]. La începutul veacului nostru se încearcă o oarecare democratizare a statului român, ceea ce a înrîurit și manifestările literare. Apărea atunci o literatură în cuprinsul căreia cititorul admira sentimentele și fondul de idei pe care-l exprima iar scrisul acorda prea puțină importanță măiestriei artistice. Tocmai aici stabilește Ibrăileanu datoria criticii literare: să ia poziție împotriva acelor scriitori lipsiți de talent, care nu au meritoriu decît intențiile.

Merită a fi reținută ideea lui Ibrăileanu din perioada colaborării la „Însemnări literare", după care literatura română trebuie „să devină națională, cu un stil, o diversitate de temperamente și școli literare deosebite de ale celorlalte popoare" [5]. Concepția este ceva mai veche și face parte din arsenalul ideologic poporanist în cadrul căruia criticul a militat pentru realizarea

[4] „Însemnări literare", 1919, nr, 9, pag. 1.
[5] „Însemnări literare", 1919, nr. 91, pag. 1.

formulei specificului național. Datoria păturii culte față de țărani (o altă reminiscență poporanistă) este și de a crea o literatură pentru popor, realistă, care să cultive o serie de virtuți practice. Într-un anumit fel Ibrăileanu elimina din această literatură operele de pură contemplație, pe motivul că ele s-ar adresa mai mult simțurilor decît intelectului, ceea ce ar putea avea consecințe nefaste în conștiința poporului. Desigur că Ibrăileanu se gîndea la un anumit fel de literatură, la cea care promova sensualismul exagerat și proslăvea instinctele primare. El merge mai departe cu ideile lui cerînd și cunoștințe științifice pentru popor, primele cărți de acest fel să fie o geografie și o istorie a patriei, apoi o astronomie și o geologie. Considerații juste face Ibrăileanu și cu privire la periodicile pentru popor, problemă mult discutată pe atunci, între alții și de Mihai Sadoveanu. Revista pentru popor ar trebui să dea îndrumări pentru viața practică, multe cunoștințe juridice și politice, să publice povestiri de călătorie după cei mai vestiți autori. Publicația descrisă de Ibrăileanu ar fi săptămînală, adică nici mică nici mare, ar conține o nuvelă, o poezie, un studiu geografic sau unul de agronomie și o lămurire a unui eveniment politic. Revista ar fi ilustrată și ar conține un calendar pentru săptămîna viitoare. Bineînțeles, prin popor Ibrăileanu înțelegea numai țărănimea, ceea ce a dus la o îngustare a viziunii sale ideologice și literare. Literatura viitorului va trebui să se preocupe de idei și probleme, o literatură oarecum tezistă dar scrisă cu talent artistic. Este oare posibilă această literatură se întreabă criticul? Răspunsul nu poate fi decît afirmativ. Pentru a demonstra posibilitatea realizării acestui deziderat, autorul întreprinde o excursie în istoria culturii românești, în mai multe numere ale revistei (34, 35, 36) arătînd că există climatul necesar unei astfel de apariții: avem o limbă literară nefixată dar în continuă perfecționare, o tradiție literară, scriitori de talent în toate provinciile țării și o bogată comoară de înțelepciune în literatura populară. Progresul literar al scrisului românesc ar consta tocmai în sinteza acestor elemente.

Ibrăileanu și-a dat seama că pentru realizarea acestui scop, a acelei mult visate literaturi de maturitate, este necesară o limbă literară unificată, capabilă să exprime ideile și sentimentele cele mai îndrăznețe ale scriitorilor. Pentru acest motiv, încă din numărul al 17-lea al revistei a început să se preocupe de studiul problemelor limbii literare. Contribuția revistei „Însemnări literare" în acest sens este evidentă. Ibrăileanu avea și cunoștințe de lingvistică, fiind la curent cu cercetările despre limbă, deși nu s-a afișat niciodată ca specialist. De la început constată lipsa unei limbi literare fixate și dă exemple din domeniul vocabularului. Poate că exemplele nu sînt cele mai nimerite dar credința criticului în posibilitățile de unificare a limbii române este revelantă. Colaborarea tuturor graiurilor regionale la unificarea limbii este o idee care astăzi a făcut carieră în studiile de lingvistică. Totuși, arată Ibrăileanu în alt număr de revistă (al 18-lea) graiul muntean beneficiază de unele avantaje care îi aduc un prestigiu deosebit în fața celorlalte idiomuri dacoromâne. Este limba vorbită a unei mari capitale culturale, care difuzează cărți și ziare pe întreg cuprinsul țării, graiul manualelor școlare pe care învață toți elevii, viitorii cărturari. Nici ortografia nu era unitară pe acea vreme și mulțimea sistemelor îngreuna consolidarea limbii literare. Ibrăileanu a susținut

și unele idei eronate cu privire la limba română. În articolul intitulat *Cuvinte nouă*, cînd vorbește despre utilitatea neologismelor în limbă, el face afirmația nedreaptă după care limba română nu ar avea putere creatoare în structura ei constitutivă. Noile cercetări lingvistice cu privire la structura gramaticală și fondul principal lexical infirmă ipoteza lui Ibrăileanu. Numeroase formații lexicale pe teren românesc atestă forța creatoare a limbii noastre, bogăția ei sinonimică precum și disponibilitatea de asimilare a influențelor străine.

În cuprinsul revistei Ibrăileanu a publicat și numeroase studii critice: *M. Eminescu, T. Maiorescu, Poezia populară* etc. Personalitatea literară a lui Maiorescu este evocată în pagini calde iar concluzia categorică merită a fi reținută: „în zorii culturii noastre moderne, a apărut printre noi acest european desăvîrșit, care a întrupat în el unele din cele mai prețioase însușiri ale rasei române" [6]

O problemă de care s-a ocupat mult Ibrăileanu în coloanele revistei ieșene a fost aceea a rolului femeii în literatură. Constatarea că femeile au fost mai accesibile culturii străine decît bărbații are la noi temeiuri istorice, valabile pentru începutul secolului trecut. Bonjuriștii erau apreciați de către femei iar Elena Negri l-a sprijinit pe Vasile Alecsandri, în așa fel că poetul a putut scrie la un moment dat: „Ei îi datoresc tot ce am făcut bun și, dacă n-aș fi avut nenorocirea să o pierd, aș fi realizat capodopere" [6]. Femeia are și daruri scriitoricești și exemplul Hortensiei Papadat-Bengescu este elocvent pentru critic.

„Însemnările literare" a dus o luptă continuă împotriva „decadentismului" și orientărilor lui diverse în literatura noastră. Faptul era deja încetățenit în tradiția „Vieții românești", așa că această acțiune poate fi considerată o prelungire a unei activități, adaptată la noile situații literare. A început să apară acum „Sburătorul" lui Eugen Lovinescu, revistă ce a militat pentru urbanizarea inspirației, dar, care, într-un anumit fel a favorizat un impresionism facil și a lăsat deschise porțile unor tendințe minore. Polemica o susține Topîrceanu, chiar de la apariția revistei, atunci cînd discută programul estetic al lui Lovinescu, referindu-se îndeosebi la publicația *Lectura pentru toți*, un fel de „magazin literar", cu directive confuze. Atenția poetului se îndreaptă apoi spre ideologia „Sburătorului", împingînd unele atacuri pînă la probleme personale, ceea ce a făcut ca valoarea acestor discuții contradictorii să aibă un slab nivel intelectual, pentru amîndouă taberile. Eliminînd aspectele negative ale acestei confruntări, vom reține faptul că Topîrceanu, cu revista al cărei redactor era, combătea autonomia artei, simbolismul și unele modalități lirice, inovații moderniste, multe din ele avînd (pe bună dreptate) binecuvîntarea criticului. Acțiunea lui Topîrceanu a fost secondată și de Demostene Botez, alt redactor nemărturisit al „Însemnărilor literare", prezent peste tot, opunîndu-se ideilor lovinesciene, uneori cu înverșunare, și de Mihai Sadoveanu, în multe note mărunte și polemice.

---

[6] G. Ibrăileanu, *Titu Maiorescu*, în „Însemnări literare", 1919, nr. 30, pag. 12.
[7] G. C. Nicolescu, *Viața lui Alecsandri*, 1962, pag. 85.

Privită din perspectiva istorică, această confruntare de opinii nu favorizează prea mult pe nici una dintre cele două forțe oponente. Lovinescu a tăgăduit talentul artistic al lui Topîrceanu (de foarte multe ori în deplin acord și cu alți critici literari) iar acesta a subestimat gustul estetic al criticului, tocmai ceea ce alții i-au elogiat. Meritele „Sburătorului" în modernizarea literaturii noastre sînt astăzi evidente, cu toate lipsurile ce s-ar putea găsi pe linie teoretică și ideologică. Principiul artei pentru artă a fost pentru Lovinescu și adepții lui mai mult o teză estetică, o controversă filozofică alimentată de pregătirea ideologică și junimistă a criticului. Poezia nouă, cultivată în paginile „Sburătorului" era atunci o replică dată semănătorismului care deși agoniza lent, pretindea încă hegemonia pe cîmpul inspirației artistice.

Revista a dus o polemică și cu „Luceafărul", reapărut în acea perioadă la București, pentru scurt timp însă. Și aici resortul intim al discuțiilor este de natură personală, oarecum diferit de cel amintit înainte. Conducerea „Luceafărul" condamna filogermanismul lui C. Stere și implicit anumite concepții ale redactorilor de la „Însemnări literare" care, în treacăt fie spus, nu prea nutreau simpatii nemțești, deși unii au colaborat la „Lumina". Oct. C. Tăzlăuanu a cerut vehement îndepărtarea lor din viața publică și arderea operelor lor în piețe. Naționalismul literar cultivat uneori în paginile „Luceafărului" era în opoziție înverșunată cu liberalismul democratic al revistei ieșene. În esență nu a fost o polemică de idei, cu urmări pozitive pentru dezvoltarea literaturii noastre, a atestat însă o stare de fapt, într-o perioadă de răscruce literară, atunci cînd diversele grupuri scriitoricești își căutau direcția în acord cu noile stări de lucruri ivite în cursul războiului. Revista „Însemnări literare." a combătut și teoriile simboliste ale lui Ovid Densusianu. Publicația acestuia, „Viața nouă" era considerată moartă, în sensul că era lipsită de contact cu realitatea. Ea a împrăștiat idei împrumutate de la moderniștii din apus și a publicat versuri obscure, credea Topîrceanu. Topîrceanu a ironizat și poezia exotică a lui Ion Minulescu, pentru lipsa ei de aderență la realitatea autohtonă, elogiind în același timp astfel pe Coșbuc „cea mai curată glorie a poeziei române" [8].

O bogată contribuție critică la redactarea revistei o aduce Mihai Sadoveanu, redactorul principal al ei. Activitatea susținută, număr de număr, a fost analizată de Savin Bratu, în monografia pe care a închinat-o scriitorului. Colaborarea intensă a lui Sadoveanu se referă la recenzii și note pe marginea cărților, la scurte dări de seamă și mențiuni revuistice. Însemnările despre reviste și cărți dovedesc orientarea sigură a lui Sadoveanu în literatura vremii. A avut dreptate cînd a afirmat că strămutarea revistei „Luceafărul" la București nu prea își are rostul dar nu a uitat să sublinieze meritele revistei transilvane, pe linia luptei pentru unitatea noastră națională și culturală. Reține talentul lui G. Brăescu din *Vine doamna și domnul general*, prin îndemnul la continuarea schițelor și arată simpatie față de Veronica Micle, care a luminat la un moment dat viața nefericită a marelui poet. Alteori scrie despre vechile reviste săptămînale, pe care le citea cu pasiune în tinerețe: „Viața",

[8] Savin Bratu, *Sadoveanu*, 1963, pag. 343—352.

„Floare albastră", „Pagini literare" și „Povestea vorbei". Desigur această largă activitate nu este a unui critic literar, cu sistem și principii riguroase, ci a unui cititor ce-și notează impresiile de lectură, într-un stil simplu și curgător. Multe note sînt scrise sub impresia momentului și din necesități redacționale, totuși ele își păstrează încă farmecul sugestiv, evocator, îndeosebi atunci cînd comemorează un eveniment sau deplîng dispariția prematură a unui scriitor.

La „Însemnările literare" a colaborat și Mihai Ralea, elevul favorit al lui Ibrăileanu. Criticul și-a adus contribuția cu disocieri pe marginea directivelor în literatura contemporană și cu un articol despre Knut Hamsun, cu ocazia premierii acestuia cu premiul Nobel. Cîteva articole-recenzii a scris și Octav Botez, dintre care unul despre romanul *Arhanghelii* lui Agîrbiceanu, judecat prea sever în comparație cu alte opere literare. Revista a început și o cronică dramatică și una artistică, dar pe care nu le-a continuat. Redacția a alcătuit un util indice de lucrările publicate în revistă. În numărul al 45-lea, o notă măruntă, întitulată *Ultimul număr*, semnată de amîndoi redactorii, anunță încetarea revistei, dînd întîlnire cititorilor în paginile „Vieții românești".

„Însemnări literare" a fost o revistă de tranziție, cu scopul de a regrupa forțele scriitoricești ale vechii publicații ieșene. Ideologia ei literară a fost o continuare în spiritul tradiției „Vieții românești", pe care o reprezenta în noile condiții sociale. Literar, de numele ei se leagă activitatea poetică a lui Al. A. Philippide, începuturile promițătoare ale lui Ionel Teodoreanu, o susținută activitate a lui Ibrăileanu, Topîrceanu și Mihai Sadoveanu, maturizarea inspirației poetice a lui Demostene Botez precum și colaborarea altor scriitori ieșeni. În scurta-i apariție, „Însemnări literare" a creat o atmosferă favorabilă, propice preocupărilor literare și artistice din bătrîna capitală a Moldovei, ceea ce de altfel a și fost rostul publicării ei.

ION PILLAT

DUMITRU MICU

Prin „tendința generală a firii sale adînci", Ion Pillat e, în propria definiție, un „moldovean"; formația lui, structura personalității sînt, *mutatis mutandis*, ale unui fiu de boier dintre aceia care, cu Kogălniceanu în frunte, reprezentau în epoca de formare a culturii române moderne ceea ce Ibrăileanu avea să numească „curentul național și istoric". Însăși traiectoria existenței sale amintește în anume puncte pe a unuia din aceștia: Vasile Alecsandri. Remarca lui Ion Pillat că „vedem la Alecsandri, după o perioadă aș zice « modernistă », de franțuzism și romantism exagerat, transformîndu-se această influență printr-o atingere mai reală cu literatura populară și cu pămîntul țării, în tradiția vie a *Pastelurilor*" [1] i se aplică aproape întocmai și lui însuși. Întîiele sale versuri (ciclurile *Cîntece* din trecut, *Casa amintirii*) au același „izvor sufletesc" ca *Pe Argeș în sus*, dar inspirația națională ce le e proprie a fost „deviată din matca ei naturală printr-o transplantare bruscă și un aport străin" [2], spre a fi regăsită mai tîrziu, în virtutea unei „atingeri" cu „pămîntul țării", cu tradiția, asemenea celei prin care Alecsandri a „românit" la timpul său poezia. Intoarcerea la inspirația din *Casa amintirii* a însemnat pentru Ion Pillat, ca și pentru premergătorul său, pentru care avea să nutrească toată viața o admirație pioasă, reintegrarea în matcă, instalarea în climatul spiritual necesar autoconstituirii artistice.

Ion Pillat s-a născut (la 31 martie 1891 stil vechi) în București, însă — cum ține să accentueze în *Mărturisiri* — sufletește este „produsul corcit" al podgoriei de la Florica (Argeș), proprietatea bunicilor din spre mamă, și al „stepei ondulate din marginea Prutului", cu pămîntul ei negru, de la Miorcanii Dorohoiului, domeniul tatălui. „În fiecare an, cînd înfloreau castanii, — își amintește poetul — toată familia, pornind de la București se muta în casa încăpătoare de la Florica, unde stătea pînă tîrziu, în noemvrie, cînd revenea la oraș. Această lungă ședere la « vie » era întreruptă în iulie de o vilegiatură la Predeal; noi Pillații: cei trei copii cu mama și tata, petreceam de obicei luna lui August și parte din septemvrie la Miorcani, la moșia părintească, în casa veche și joasă clădită în stilul acela « I-er empire » rusesc,

[1] Ion Pillat, *Tradiție și inovație*, în *Tradiție și literatură*, București. Casa școalelor, 1943. p. 10.

[2] Ion Pillat, *Mărturisiri*, în „Revista fundațiilor regale", IX, nr. 2, februarie 1942, p. 279.

pe la începutul secolului trecut, în mijlocul unui parc frumos și mare, îngrădit cu un zid de piatră, care mi-a inspirat mai tîrziu titlul simbolic al *Grădinii între ziduri*" [3]. Cadru cum nu se poate mai adecvat firii unui copil „liniștit," închis, tăcut, „deosebindu-se prin felul rezervat de a fi de fratele și sora mai mică" [4]. Priveliștile de la Florica, mai cu seamă, aveau să pătrundă „adînc de tot" în simțirea viitorului lor cîntăreț. „Mormîntul de pe deal" îl impresiona în mod deosebit „prin însuși cadrul său, sub bolțile de frunză ale pădurii stropite cu raze piezișe de soare, în pacea virgiliană care urca, împreună cu seara, în lunca Argeșului, sus pe colină. Groapa foarte simplă era acoperită cu merișor. Sub o singură cruce de piatră veche odihneau bunicul și întîiul său copil, mort abia în vîrstă de cîteva luni: Florica, fetița care dăduse numele său întregii vii și pentru care fusese ales chiar de părinții ei, acest loc de odihnire" [5]. Orizontul copilului se lărgește mereu datorită excursiilor întreprinse de familie „prin tot Ardealul, pînă în Maramureș și Bucovina", cu ascensiuni pe Negoiul și pe Caraiman, pe Parîng și pe Ceahlău, cu străbaterea munților prăpăstioși ai Făgărașului, cu popasuri romantice la stîni și coborîrea Bistriței pe plute, prilejuri pentru el de a-și verifica intuiția „unității organice", peste temporalele granițe, a pămîntului românesc și a indivizibilei legături dintre acest pămînt și trecutul național.

Carte, Ion Pillat învață acasă, dîndu-și examenele pînă în clasa a treia de liceu inclusiv, în particular, la Pitești. A patra clasă o urmează în București, la Sf. Sava. Aici domnea o atmosferă de ridicată intelectualitate: elevii urmăreau publicațiile literare, așteptînd apariția mai cu seamă a „Semănătorului" ca pe un eveniment, și scoteau ei înșiși o revistă trasă la șapirograf. Elev conștiincios, cu note bune la toate materiile, plăcîndu-i în deosebi geografia, limba română și istoria, Ion Pillat este, de mic, și un pasionat cititor, cucerit de Jules Verne și de Paul d'Yvoy, dar mai ales de un Leon Cahun, al cărui roman de aventuri istorice de pe vremea lui Genghis Han *La Bannière bleue* îi aținâ imaginația și îi trezește gustul pentru expedițiile fabuloase, dragostea de stepă. Viitoarele *Cîntece ale stepei* sînt produsul acestui ferment. Dar decizia de a scrie a luat-o relativ tîrziu, la vîrsta de 15 ani. Mai înainte socotise poezia o frivolitate, nu și proza, pe care, curios, nu avea să o practice niciodată decît asimilată poemului *(Povestea celui din urmă sfînt*, 1911, *Iubita de zăpadă*, 1915*)* sau în forma comentariului despre poezie. Desconsiderarea literaturii era în tradiția familiei, care — citim în *Mărturisiri* — „credea unanim, ca într-o dogmă de nediscutat, în virtuțile matematicilor" [6]. Chiar la Paris, unde este adus împreună cu fratele și sora în 1905 pentru continuarea studiilor și unde își descoperă vocația poetică, Ion Pillat nu se îndoiește că va urma, dacă nu ingineria, ca unchii săi, Brătienii, geologia. În niciun caz literele sau dreptul! Lucrurile s-au petrecut însă exact invers. După trecerea bacalaureatului în matematici și filozofie la liceul „Henri IV", scriitorul, fără a se mai încurca, precum altădată Alecsandri, cu vreo „știință exactă", se

[3] *Loc. cit*, p. 266—267.
[4] Dinu Pillat, *Epoca de formare a lui Ion Pillat*, în „Gazeta literară" XIII, nr. 12(698), 24. III. 1966.
[5] *Loc. cit.* p. 265
[6] *Idem*, p. 268

înscrie direct la facultatea de litere de la Sorbona, alegîndu-și ca specialități istoria și geografia, și paralel, studiază dreptul. Astfel va mai petrece în capitala Franței încă un număr de ani, nouă în total, după care se va înapoia definitiv în țară, în 1914, cu o licență în litere și cu alta în drept. După război, în 1919, avea să obțină și titlul de doctor in jure, de pe urma căruia nu va trage însă nici un beneficiu, neprofesînd avocatura niciodată.

Stagiului parizian, Ion Pillat îi datorează, în afară de certificatele de studii, nu doar cîteva culegeri de versuri, calificate de el însuși drept „fructul silit al creerului și al bibliotecilor streine ", ci o anumită modelare a personalității, de pe urma căreia se resimte întreaga sa operă. Liceanul solitar, sfios și contemplativ, îndrumat îndeaproape de mama sa, stabilită și ea la Paris, anume spre a dirija educația copiilor, frecventează regulat muzeele, vizitează expozițiile de pictură și sculptură, merge la teatru, la operă și la concerte. În vacanțele de paști (căci pe cele estivale le petrece în țară), face cu mama și frații, excursii prin împrejurimile Parisului, vizitează bunăoară castelele de pe Loire, sau se avîntă mai departe: în Normandia, în Burgundia, pe coasta Bretaniei, călătorește în Belgia, în Italia. În cursul unor astfel de expediții descoperă arta gotică, fiind impresionat într-un chip special de catedrala Nôtre Dame din Chârtres, celebrată într-o poezie. La asemenea experiențe sufletești se adaugă, natural, aceea fundamentală a lecturilor. Tînărul poet citește în original pe Hugo von Hofmannsthal, Rilke, Stefan George, pe Edgar Poe, Robert Browning, Swinburne, Dante Gabriel Rosetti, parnasienii și simboliștii francezi. În traducere citește poezia orientală. Frecventarea poeților, arta, călătoriile, plimbările solitare sau în compania unor prieteni (Horia Furtună, Ion Lugoșianu, în special), ceasurile de reverie în Luxembourg, „grădina sufletului și grădina primelor mele iubiri", nu l-au răpit îndatoririlor școlare, Ion Pillat rămînînd pînă la sfîrșit un elev și un student exemplar, un „bucher" în reprezentarea unora. În vederea licenței în istorie audia cursurile profesorilor Aulard, Seignobos, Bourgeois, Klotz, De Martonne, Marcel Dubois și ale altora, iar din pură plăcere intelectuală se ducea la Collège de France spre a-l asculta pe Henri Bergson. Meditația asupra timpului, lait-motiv al liricii sale, nu e străină, poate, de răsunetul acestor cursuri în conștiința lui. În toate privințele Ion Pillat a urmat un spirit de ordine integral, orînduindu-și chiar lecturile după un program cum nu se poate mai sănătos: „am început cu începutul și am sfîrșit cu sfîrșitul, citind pe Ronsard și Racine înaintea lui Baudelaire și pe Hugo și Lamartine înaintea lui Verlaine și Mallarmé" [7]. Spontaneității, scriitorul nu s-a abandonat în nici o împrejurare, fantezia sa a evoluat întotdeauna paralel cu (sînt propriile-i cuvinte) „o tendință de statistician minuțios și de scrib migălos"

Versurile alcătuite la Paris în anii de școală sînt și ele rodul aplicării unui program, mai exact niște conspecte și glosse pe marginea cărților studiate. Nu e însă mai puțin adevărat că prin crusta de studiu răzbat uneori accente indicînd o autentică vocație de poet. Cîteva bucăți din *Casa amintirii*, mai ales, ce anticipează firav, cu stîngăciile inerente debutului, pictura traversată de fine note sufletești din *Pe Argeș în sus*, comunică o reală vibrație:

[7] *Loc. cit.* p. 278

E casa amintirii o casă cu pridvor
Cu bîrne şi chilimuri pe încăperi zidite.
În drumul către dînsa ţin strajă dreaptă plopii
Şi în pereţi icoane de morţi bătrîni veghează:
Strămoşi din alte vremuri de cari, uitînd de jocuri,
Copii, ne-apropiarăm privind, cu ce sfială,
La feţele lor şterse de sfinţi în mănăstiri.

(Casa amintirii).

În totalitate însă, poeziile grupate în primele trei volume *(Visări păgîne*, 1912, *Eternităţi de o clipă*, 1914, *Amăgiri*, 1914*)* şi chiar majoritatea celor din al patrulea *(Grădina între ziduri*, 1919*)*, apar mai curînd ca nişte demonstraţii de virtuozitate. Sîrguinciosul ucenic se exersează mai întîi *(Cîntece din trecut* [8], *Casa amintirii)* în maniera poeţilor români. Recunoaştem ritmuri, frînturi de imagini, motive eminesciene:

Priveam alături din pridvor
În ceasul blînd al serii
La vraja zilelor ce mor
Prin zarea primăverii...

(Priveam alături)

şi mai ales coşbuciene:

E seara — brazii lung şoptesc
Şi stă telega-n poartă.
E seara — brazii lung şoptesc,
S-aşterne drumul strămoşesc,
Iar dorul lui ne poartă.

(Drumul strămoşesc)

alternînd cu clişee tip St. O. Iosif:

S-au dus... Ciobanu-ntins sub ulmi,
Voinicul fugărit pe cal,
Mai spun povestea lor, pe culmi
Din flintă şi caval.

(Legendă)

şi cu divagaţii retoric-reflexive în genul lui Panait Cerna:

Azi am pierdut credinţa în tine, Nemurire!
O, Dumnezeu din ceruri, azi cerul Tău e gol.
Dar sufletul îmi cere cu spaimă un idol,
Căci blestemat-ai omul să creadă în iubire.

(În catedrală)

[8] În „ediţie definitivă", în trei volume, din 1944: *Cîntece de demult.*

Nu lipsesc unele note macedonskiene:

În primăvară au sosit să-mi cînte la fereastră
Din fluier, din cobză, din nai:
Nădejdea, credința, iubirea albastră
Aduse de veselul mai. *(În primăvară)*

trecute într-un rînd prin „trîmbițele de aur" ale lui Al. T. Stamatiad:

Nu e moscheea sfîntă, în nopți de Ramazan,
Cînd umbra de pe lespezi se-nalță ca o mare
Și candele-atîrnate de boltă, funerare
Veghează stranii slove culese din Coran;
Pe cînd desculți moslimii, propți în frunte, visul
Nedezlegat, dezleagă.

(Templul meu)

Alte ecouri mai îndepărtate, vin din Alecsandri, prin Duiliu Zamfirescu *(La culesul viei)*, altele amintesc de D. Anghel, semănînd nu mai puțin, cu elegiile erotice publicate de Arghezi prin 1910—1912 în „Viața românească" și „Viața socială":

Cu vocea ta sub ramuri sunînd a părăsire,
Mi-ai spus: Să ne rămînă trecutul nălucire,
Cînd clipa veșniciei mi-o dai cu o privire...
De ce în umbră glasul părea o amintire?

(Tîrziu de toamnă)

Curînd, Ion Pillat începe să compună după modele parnasiene, nu fără a utiliza în continuare maeștri ai poeziei naționale: „Bolintineanu, Alecsandri, Eminescu, Macedonski, Coșbuc, însă teribil travestiți, pînă la nerecunoaștere, în costume exotice" (G. Călinescu) [9], cum și poeți din alte literaturi și din epoci extrem de diferite, de la Carducci la Omar Khayam, de la romanticii și prerafaeliții englezi la Heine, de la obscurul Lafkadio Hern la André Gide, de la Maurice de Guérin la d'Annunzio. Aceasta mai ales în volumul de debut *Visări păgîne*. În cel următor, *Eternități de o clipă* și îndeosebi în *Amăgiri* și în *Grădina dintre ziduri*, parnasianismul se complică cu un simbolism artificial și artificios, parnasianism în esență și el, pentru confecționarea căruia sînt puși la contribuție, între alții, Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Moréas, Rodenbach, Maeterlinck, H. de Régnier, Albert Samain, Oscar Wilde, Valéry, valorificați mai mult în latura exterioară, iar dintre români îndeosebi Macedonski și D. Anghel. Se pot identifica și reminiscențe romantice franceze (Hugo, Alfred de Vigny), corespondențe cu Francis Jammes, similitudini cu Duiliu Zamfirescu și indicațiile de lectură ar putea fi înmulțite. E vorba, menționează chiar Ion Pillat, de „influențe multiple, variate, disparate" și — se poate adăuga — neasimilate, multe din ele; neasimilabile, unele fiind refuzate de „firea adîncă" a

[9] Istoria literaturii române, 1941, p. 774.

poetului. O cercetare minuțioasă, sugerată de scriitorul însuși, ar stabili de asemenea proporțiile influenței culturii istorice și geografice a lui Ion Pillat asupra poeziilor sale din primele volume, atît de încărcate de tot felul de nume proprii și de cuvinte desemnînd realități exotice încît străbaterea lor reclamă foiletarea enciclopediilor și atlasului. Faptul e de natură să descurajeze pe cititor înainte chiar de începerea lecturii. Tabla de materii a volumului *Visări păgîne* cuprinde titluri ca acestea: *Divan din Brussa, Divan din Basra, Divan din Bagdad, Din Rubaiyatul lui Yussuf, Din Samisen, Krumcuceritorul.* În *Eternități de o clipă* dăm peste o *Thebaidă*, peste o *Frescă din Orvietto*, peste un ciclu de *Sonete corintiene* cuprinzînd: *Chrisotemis, Laïs, Biblis, Charisis, Amarillis, Rodis*. Caracterul artizanal, elaborarea la rece, după tipicul compunerilor școlare, se vădesc și în aceea că poeziile, grupate de obicei în cicluri, sînt atît de dependente unele de altele încît este evident că nu ciclurile sînt rezultatul neprevăzut al strîngerii lor la un loc, ci ele își datorează aducerea pe lume voinței autorului de a întocmi cu orice preț vreun ciclu. Bucățile stau unele lîngă altele ca niște bibelouri, scoaterea vreuneia ar dăuna întregului întocmai cum spargerea unei cești descompletează penibil un elegant serviciu de cafea. Poetul vrea cu tot dinadinsul să producă un număr de „Divanuri", și îl produce, sau, dorindu-și un grupaj de *Ecouri marinee*, apelează metodic la *Corul lopătarilor*, la *O voce de pe prora triremei*, la *Glasul sirenei*, la un *Murmur crescînd de valuri* și așa mai departe. Poezia este așa dar pentru Ion Pillat, în anii de studii, un prilej de verificare a gustului și cunoștințelor și, în mai mare măsură încă, un exercițiu pentru desăvîrșirea meșteșugului versificării. Neexperimentînd prea variate moduri prozodice, poetul le cultivă perseverent pe acele în care se va exprima în opera de maturitate. Preferința lui merge îndeosebi către versul iambic de patrusprezece silabe, dar folosește destul de frecvent și endecasilabul, uneori alexandrinul, din cînd în cînd și versul mai scurt. Foarte rar recurge la versul liber, toată iubirea sa fiind dăruită definitiv „sfintelor silabe cu rimă și cezură". În două-trei rînduri ritmează în metru antic, construind hexa și tetrametri amfibrahici și dactilici:

Ți-e dat oceanul științei cu valul lui de lumină,
Ca luna rotundă ți-e chipul, atins-ai culmile vieții...

*

Lui Zevs din Dodona și nici lui Poseidon
Stăpîn pe talazul mării păgîne,
Ci ție, Proteus mai tainic ca valul
Mă voi ruga.

Nu i-a fost străină, pare-se, tînărului Pillat nici precouparea instrumentalistă atît de stimulată de Macedonski, pe care autorul *Visărilor păgîne* începea să frecventeze în 1912 (cu un an înainte cunoscuse pe Titu Maiorescu, care „lansase" publicîndu-i poezii în „Convorbiri literare"); în tot cazul, în volumele de început dăm de compuneri cu o foarte studiată orchestrație, precum *Noapte pe lagună*, mic libret de operă, cu personaje de convenție: Lopătari, Cîrmaciul, El, Ea, fiecare cîntîndu-și aria, sau *Nici un catarg*, formată di

strofe de cîte cinci versuri în monorimă, cu excepția celui median, alb. În amîndouă piesele, prozodia amintește (în întreg sau numai în unele strofe) *Doina* lui St. O. Iosif (ea însăși îndatorată muzicii lui Verlaine), în timp ce decorul e radical diferit. O atmosferă stranie, de „sărbători galante" carnavalești, vine să umple *Noaptea pe lagună*. Un lopătar cîntă:

În depărtare
O pînză apare
Ca de lumină.
Nu-i pînză-n zare,
E luna plină
În depărtare.
Ohè! de pază, marinare!

În cuprinsul material, *Visări păgîne* (un fel de replică la *Florile Bosforului*) în parte și *Eternități de-o clipă*, mai puțin *Amăgiri*, sînt arheologic-exotice, iar sub aspectul realizării le este prin excelență proprie maniera estetizantă. Motivele sînt din lumea orientului apropiat și îndepărtat, mai ales, dar și din mitologia greacă (Centaurii), nelipsind (îndeosebi în *Eternități de-o clipă*) priveliștile de metropolă occidentală *(Sonete parisiene)*, iar procedeul e descripția și declamația romantică bine poleită cu numiri care ne amintesc în permanență că ne găsim într-un muzeu:

În nor de fum și flăcări se năruie și piere
Khanat, regat, imperiu din Tibru la Baikal.
Pe urma noastră crește neghină și tăcere,
Și pasărea de pradă și corbul nu ne cere
Să spunem de ni-e faima Babor sau Hasdrubal.

Cu alte cuvinte, un romantism de sorginte livrescă parnasianizat. Biruință a tehnicii, a îndemînării. Versul este, în cazul lui Ion Pillat, anterior poeziei. Evoluția poetului exemplifică — zice foarte sugestiv Vladimir Streinu — „legea după care, dacă poezia duce la știința versului, știința versului generează de asemenea poezie" [10]. O generează începînd chiar din întîiul volum. În spațiul rece al *Visărilor păgîne* se constituie intermitent, în marginile canoanelor adoptate, priveliști care încîntă prin stilizarea delicată, prin grația sau prin conturul ferm al desenului. Iată o miniatură persană:

Legîndu-mi, doritoare, colan de brațe moi,
Mă-ntrebi: E luna nouă alunecînd prin foi?
— Iubito, nu e luna, ci chipuî tău îmi crește
Pe ceruri, în oglinda răsfrîntă peste noi.

O icoană prerafaelită, mimare a angelicului primitiv:

Băiat e sau femeie? Doar capul se-ntrevede
Și bustul ce-n penumbră alunecă. Ai crede
Că mugurul, în floare nu s-a deschis deplin.

[10] Vladimir Streinu, *Versificația modernă*, E. P. L., 1966, p. 218.

Ca fund: munți, văi și lacuri, în stilul florentin.
E de bărbat privirea, dar ochii sînt de fată;
Te-ating cu-o întrebare sfioasă și ciudată,
Dar îi privești mai bine și nu mai poți să-i crezi.

Însă piese de rezistență sînt mai ales unele din cele cuprinse în grupul *Centaurii*, alături de care pot fi așezate ierarhic *Barbarul* și *Krum cuceritorul*, ce anunță *Cîntecele stepei* din volumul următor. Scris sub impulsul *Centaurului* lui Maurice Guérin, pe care Ion Pillat îl va și traduce, dar folosind un material propriu (punctul de plecare fiind un vis), ciclul *Centaurii* comunică sentimentul straniei damnațiuni de a fi „zeu și ființă deodată" cu o energie aproape arghezian, în viziuni inedite:

Îndrăgostiți poeții, atunci cînd îi adună
Iubirea sau norocul prin codri vechi de tei,
Zăriră, spun cu groază, în goana ei nebună
Năvala de centauri strîngînd la piept femei.
Și blestemul de veacuri pe neamul lor apasă,
Căci zeul, ce tresare în trup de armăsar,
De-apururea dori-va femeia ca mireasă.

În *Barbarul*, poetul nu face decît să proiecteze aceeași notă de vitalitate torturantă, în expresie mai frustă, într-un alt decor, asiatic, pentru ca în *Krum cuceritorul* să construiască din piatră, în mărime naturală, o înfățișare de centaur sălbatic:

Pe armăsar în spume oprit, ca un erete
Privirea o rotește flămîndă pe cîmpii.
Oștirile-i în urmă se-nalță mii și mii,
Desfășurînd spre zare un mișcător perete!

Motivul „barbariei" va fi reluat într-un cadru larg în *Cîntecele stepei*, cărora Tudor Vianu le găsește afinități cu *Anabasis*, poema lui St. John Pese, tradusă de Ion Pillat [11]. Ce nu necesită osteneală demonstrației, este atmosfera macedonskiană a *Cîntecelor*, produsă în parte ca un aparat sonor împrumutat de la Coșbuc:

Aș vrea să fiu Oigur nomad,
Călare-n vînt să mă avînt
Și noaptea prin păduri de brad
La Selenga să-ncerce vad
Poporul meu ne-nfrînt.

Mi-ai ars coliba de cioban
Și turmele mi le-ai răpit,
Strămoșii mi i-ai necinstit,
Iubita tu mi-ai pîngărit,
O, Timur Khan.

---

[11] Tudor Vianu, *Poezia lui Ion Pillat*, în *Ion Pillat. Mărturii despre om și poet*, București, Publicom, 1946, p. 137.

Inegale și în genere prea „făcute", poemele dau sentimentul imensității geologice și al unui destin singular:

Se-ntinde stepa, crește
Din zări în zări pustii...
Sfîrșit nu se zărește
Și început nu-i știi.
N-ai cort rotund de piele,
Nici izbă grea de brad
Și dormi flămînd sub stele,
Nețărmurit nomad.

În întreg, volumul *Eternități de-o clipă*, de o factură nu mai puțin livrescă decît prima culegere, se diferențiază de aceea printr-o degajare de balastul erudiției, printr-o inspirație mai liberă, o anume detașare de obiectul evocării sau contemplației. Tablourile sînt obținute prin aceeași elaborare la rece, însă ele au o luminozitate mai sudică și liniile desenului au cîștigat în suplețe, luînd o tendință de muzicalizare. Cithera răsare din ape, ca din vis, diafană, coloanele printre care plutește își pierd rigiditatea, se însuflețesc:

Răsare din talazuri Cithera ca din vis....
Plutește în acorduri de harfe-eoliane,
Coloane între ele se leagă cu liane
Și trandafiri atîrnă de templul lui Cipris.

Poetului îi reușesc profiluri grațioase, vrednice de a ornamenta vase grecești, precum al fecioarei Biblis sau a alteia, Amarillis, păstorița din cofa căreia a băut Theokritos. Aceasta șade în vîrf de munte, privind în depărtări:

Amurgul înflorește prin ramuri de măslin....
Fecioara Amarillis cu trupul ca zăpada,
Zărește de pe munte Corintul alb, Hellada
Ce-adoarme mîngîiată de golful cristalin.

O iscusință specială dovedește Ion Pillat în crearea unor efecte de lumină, în special de lumină selenară, și cîte un pasaj poate fi comparat cu părți dintre cele mai bune din *Balada lunii* a lui Horia Furtună, inedită, la data publicării *Eternităților de-o clipă*:

Murea o lună albă pe zarea de opal
Și plopii-n nemișcarea văpăii selenare
În șiruri nesfîrșite se oglindeau în mare.
Nu se-auzea nici vuiet, nici spargere de val.

Funciar parnasiene, poemele sînt lucrate deseori cu o tehnică simbolistă. *Vocea de pe proră* din grupajul *Ecourilor marine*, de exemplu, e transmisă cu mijloacele lui D. Anghel:

Am auzit cîntarea Sirenelor de mare....
Trecut-au nopți și zile de-atunci, și-acum dispare
Iar soarele... și struna din urmă mi s-a frînt.

Sirena nu mai cîntă și singur stau pe proră
Și mîine ca și astăzi aceeași auroră
Trezi-va iar talazul cutreierat de vînt....

Unul dintre *Sonetele corintiene*, *Laïs*, pare o variantă a vreunei „romanțe pentru mai tîrziu" de I. Minulescu:

Dar noi punînd cununa de aur și de mint,
Cînd Lesbos lesbiană se pierde sub arcade,
În ceasul înserării cînd mort Phoïbos cade
Și caii de lumină cu umbra se dezmint,
Vom părăsi cetatea iubirilor ce mint...
Fosforescent în noapte se vor ivi Sporade,
Spori-vor fără număr Ciclade și Pleiade
Pe ceruri și pe valuri cu încrețiri de — argint.

Pe scară mult mai largă este întrebuințată tehnica simbolistă în *Amăgiri*. E tot un simbolism programatic, produs de laborator, fruct rece al inteligenței, iar nu modalitate expresivă cerută de glasuri interioare profunde. Originea intelectuală a unei compuneri, *Turla*, ne este explicit destăinută. Invocînd exemplul picturii impresioniste, în speță al lui Claude Monet, care „a zugrăvit de sute de ori un colț de catedrală, pururi același", fără să producă două pînze la fel, Pillat se întreabă: „Nu s-ar putea oare concepe prin analogie o artă poetică apropiată? O poezie care ar colora cadrul rigid al realului cu nuanțele fugitive ale simțirii; o poezie care ar găsi în același motiv de inspirare, dar la lumina altui sentiment, simboluri deosebite"? [12]. Cele două sonete dedicate *Turlei* sînt o încercare de a da răspuns întrebării. Deci, chiar făcînd — declarat — simbolism (reflex literar al impresionismului, într-o latură a sa), poetul adoptă norme, își impune reguli. Oricare i-ar fi procedeele, Ion Pillat continuă a fi mai aproape de Hérédia decît de Verlaine.

Tematica acestui volum e oarecum facilă în raport cu aceea din cele două precedente, poeziile au aerul unor însemnări de vacanță, lipsesc construcțiile impozante. Temele sînt doar pretexte, pe temeiul lor, poetul elaborează „visări", un fel de replică la „fantaziile" lui Anghel.

Aproape tot ce e citabil din *Amăgiri* încape în definiția feericului. În decoruri variate avem mereu „iluminări", „aur", „argint" lună, soare. Uneori priveliștile sînt localizate, bunoară în *Dai nippon*:

Stînci cu chipuri de balaur de pe coastă se desfac
Și cetăți iluminate, cu pereții de hîrtie,
Ard acuma, portocale de jăratec, cînd pustie
Apa mării ni le-ntinde ca pe tave verzi de lac.

sau în *Ghețarul*, unde, în răsăritul stelei magice a Polului „pe albe pustiuri de gheață",

---

[12] Notă la poezia *Turla* din *Amăgiri*, în *Poezii*, ed. def., vol. I, Fundația regală pentru literatură și artă, 1944, p. 255.

Trec păsări cu pene albastre, în stol,
Umbrind străvezia oglindă,
În cercuri răzleţe atol şi atol
Se-ncearcă zadarnic s-o prindă.

Alte dăţi feeria se constituie în spaţiu nederminat:

În argintate zale
Pîraiele s-au prins...
Pe-a stelelor petale
Argint brumat a nins...
Ce ţară de lumină
Visează luna plină?...

(În preajma nopţii)

Noi progrese în asimilarea simbolismului sînt realizate în *Grădina între ziduri*. Dar şi aici simbolismul rămîne în bună parte exterior: Ion Pillat scrie ca simboliştii fără a deveni simbolist. El împrumută recuzita şcolii, vorbeşte de „domniţa-nlănţuită de vrăji medievale", de parcuri în care „frunza cade arămie", de „Zeul toamnei trist şi singur", de „apele tăcerii", în care se priveşte un „palid Narcis", de „o ţară fabuloasă cu crînguri de polip", însă toate acestea „simboluri" sînt nu moduri ale unei trăiri „muzicale", ci „imagini", „literatură". „Corespondenţele" sînt, dacă nu forţate, oricum exterioare: „Şi frunzele foşnire spulberate.../Foşnire cum foşneşte amintirea". Pe scurt, livrescul e în vogă. Modelele se lasă uşor identificate. *Satan* ne trimite, evident, la Baudelaire şi la Macedonski, de asemeni (prin unele detalii) la prerafaeliţi, nu şi la Rollinat, al cărui decadentism extrem nu putea conveni unui temperament ca al lui Ion Pillat. Există totuşi în *Grădina între ziduri*, ca de altfel şi în *Eternităţi de-o clipă*, „otrăvuri" decadente însă distilate la maximum:

De-atîtea nopţi fumăm otravă....
E iarăşi un oraş malez
Cu luna galbenă, bolnavă,
Pe plantaţiunea de orez
Perfect pătrată ca o tavă.

(Opium)

Zvîcnetul de patimă refulată din *Leda şi lebăda* evocă de asemenea pe Baudelaire, de ajuns de stîngaci, întrucîtva şi pe Rimbaud:

Destule braţe mi-au fost vii coloane
De şerpi pe-un gît de nalbe şi de crini.
Destule mîini — ciudate scorpioane —
Mi-au otrăvit umbritele grădini.

Leda e o adevărată versiune liberă (şi diluată) a sonetului *Le vierge, le vivace...* al lui Millarmé, pe care Pillat îl va traduce mai tîrziu ca atare. Acum celebrează lebăda simbolică mallarméană în limbaj propriu:

Iat-o, albă, cu penetul de zăpadă nupțială,
Pasărea a tot curată, nepătată de iubiri,
Cum își lasă lin, în zboru-i, vestitor de năluciri,
Crinul gîtului subțire pe a penelor petală.

arădîndu-ne-o în fine ca „pasăre născută pentru siderale cununii", care

Își ridică hieratic spre-ale stelelor domnii
Aripile nălucite, arcuite-n chip de lră....

Narcis aduce aminte de *Narcisse parle* al lui Paul Valéry, iar alte două poezii, *Hellada* și *Unei amfore*, anticipînd pictura în stil neoclasic din *Țărm pierdut*, au un contur luminos asemeni aceluia al poemelor din *Charmes*, nu și inefabilul muzical de acolo. Cea dintîi e un comentar la statuia Pallas-Athenei, sculptată de Fidias:

Ea stă divină și de piatră dură,
Căci nu s-a desfăcut de Dumnezeu....
Sub scutu-i marea lui Homer murmură
Și mai răsună lira lui Orfeu.

Cealaltă — o odă:

Tu amforă, ce porți pe tine
Pecetea visului elin,
Dezmormîntată din grădine
Umbrite încă de măslin,
Turnat-ai vin bălai ce face
Un cer de nouri, înstelat,
Și din greoaie minți opace
Alcibiade și Socrat?

Mai pot fi găsiți în *Grădina între ziduri* Maeterlinck, Henri de Régnier, Francis Jammes, Albert Samain mai ales, aduși însă cu mai multă decizie la o cheie proprie. Poezia lui Ion Pillat străbate în volumele menționate, încet dar sigur, un proces de diferențiere al cărui rezultat va fi un veritabil salt în evoluția ei, marcat de volumul *Pe Argeș în sus* (1923). Dar una din piesele cele mai bune ale acestui volum, *Aci sosi pe vremuri*, a fost scrisă în etapa *Grădinii între ziduri* și chiar a aparținut inițial acestei culegeri, de unde a trecut apoi în *Pe Argeș în sus*. Nu e unica poezie de inspirație autohtonă anterioară etapei „tradiționaliste". *Balta*, *Seară la Miorcani* sînt în aceeași linie. Noutatea acestora nu e de decor doar, ea se exprimă într-o subiectivizare sporită, originală, a tablourilor, în muzicalizarea picturii, în lirism. Impresionismul din *Balta* nu mai este ca acel din *Turla*, consecința aplicării deliberate a unei tehnici, ci modul intim al vorbirii poetice:

Coclindu-și putregaiul și apele amare
Zărirăm în arșița cumplită de amiaz
Pe bărăgan, departe, lucirea unui iaz:
Opală moartă prinsă într-un inel de soare.
Ți-am spus pe țărmu-i — Balta aceasta mă-nfioară.

Nu tremură pe dînsa nici cer, nici nor, nici zbor,
Și sub povară sură și grea de cositor
Oglinda ei nu simte lumina din afară.

Cu atît mai mult acela din *Seară la Miorcani*, unde un spectacol cîmpenesc făcut din cețuri albe și aurii și din umbre mișcătoare este proiectat într-un cadru vast, vrednic (cum s-a remarcat) de *Sburătorul* lui Heliade Rădulescu:

Ieși din satul alb și vino să vedem ca de pe plajă
Cum, lățindu-și unduirea, urcă unduind pămîntul,
Largul ocean pacific ce-și încremeni avîntul.
Suflete, privește bine și de-acuma ține strajă,
Căci coboară înserarea și ne bate-n față vîntul.

Ritmic, lanuri nesfîrșite mișcînd valul lor de spice,
Îl pornesc din capul zării ca să-l frîngă-n cap de sat;
Îl izbesc de-un dig de cridă, îndîrjit și îndesat;
Îl resfiră printre case, ce se-ncearcă să-l despice,
Și-n ogrăzi îmbălărite, străbătîndu-l, l-am vărsat.

Întors la materia lirică din *Casa amintirii*, din *Cîntece din trecut*, Ion Pillat nu o reia, natural, cu aceleași mijloace. Traversarea poeziei străine i-a prilejuit nu doar învățarea la perfecție a meșteșugului și însușirea unei riguroase discipline a muncii artistice, dar și o mlădiere, o rafinare a sensibilității, o biruință mereu înnoită asupra propriei inerții. Paradoxul e că, pe măsură ce se emancipează de influențe, de cele simboliste inclusiv, Ion Pillat devine cu adevărat simbolist. Henri de Régnier, Samain, Francis Jammes mai ales, sînt asimilați, în *Pe Argeș în sus*, personalității proprii, în sfîrșit, definitiv conturată, și simbolismul, autohtonizîndu-se, devine un principal mod al „tradiționalismului“ [13].

Realizări în planul liricii meditative se găsesc îndeosebi în *Caietul verde* (1932). Elegiile de acolo, avînd prozodia obișnuită a poeziei lui Pillat, dar fiind scrise mai toate, fapt singularizant, în vers alb, reiau pentru a cine știe cîta oară, nu pentru ultima, motivul timpului, al succesiunii generațiilor, însă într-o notă gravă pe care n-am mai întîlnit-o și n-o vom mai întîlni, la aceeași intensitate, în opera poetului. Influența *Elegiilor din Duino* ale lui Rilke e evidentă în ton, în atmosfera sufletească. Dar cuprinsul emotiv aparține elegiilor lui Ion Pillat în exculsivitate. Față în față cu băiatul său, el însuși, cel de altădată, adică, și privindu-se în fotografia din perete, ce pare a fiului său, poetul încearcă paradoxal un sentiment de singurătate. Vremea parcă a împietrit, ea nu curge, despărțitoare, „între copilul de-astăzi și cel de ieri“; contopiți, cei doi copii alcătuiesc o ființă unică, o singurătate.

În *A treia elegie*, poetul, evocîndu-și întîia întîlnire cu visul, ancorează în fantastic:

Pe vremea dealtădată, copil, am zărit visul.
Era la panorama dintîi, mi-aduc aminte,

[13] O parte a studiului nostru, cea referitoare la etapele „tradiționalistă“ și clasicizantă, a apărut în „Luceafărul“ nr. 5, (353), 1 februarie 1969, și nu mai revenim asupra ei.

Un măscărici ușure ca un balon ce suie
Și cade iar să sară mai sus și-n ceruri scapă.
Purta pe fața-i albă de clown o mască toată
De aur. Era luna? Nu știu. Era de sticlă
Și strălucea ca luna de sfînt și era vară
Cu greeri mulți. Comete încălecau pe noapte.
Și el juca pe-o rază. De sîrmă? Nu. Pe-o rază
De aur în lumină încolăcit. Știu bine:
Întîiul vis.

Un sentiment de gol, de solitudine, crescut în fum de toamnă, în zboruri depărtate de stoluri negre, aduce *A patra elegie:*

Pe drumul vechi pe care se lasă toamna: fumul
Sătucului din vale urcînd la dreapta, fumul
La stînga mea pe ceruri al unui stol, departe.
Și eu aici în golul vieții. Singur între
Pămîntul ce rămîne și zilele ce zboară
În anotimpul tainic. Cu greul meu, cu pasul
Ce sună surd de parcă mă urmărește pulsul
Străvechiului meu sînge foșnind a veșnicie,
Gonindu-mă din astăzi spre nicăiri. Cu gîndul
Cules de mult, cum este cules tot cîmpu-n toamna
Tîrzie unde stărui. Aud prin ceața serii,
Din sat, lătratul jalnic al cîinelui în lanțuri,
Din cer, tot mai în zare, sfîșietorul țipăt
A păsării pornite spre pribegie. Unde
Să merg de-acum? Pe cine să mai aștept?....

În rest, *Caietul verde*, în spațiul căruia ar intra foarte bine destule bucăți din *Umbra timpului*, *Împlinire*, cum și o seamă de *Versuri regăsite* (1927—1941), e un fel de *Divan oriental-occidental*. Cu o liniște olimpiană, poetul se abandonează tuturor voluptăților delicate, celor de artă în special, scrisul devine pentru el un joc rafinat, prilej de a se exersa la felurite instrumente. E perioada în care, mai mult ca oricînd, Ion Pillat, călător, causeur, amator de artă, om de lume, rămîne mai presus de orice un om de bibliotecă, cititor insațiabil, tălmăcitor și mai ales degustător de poezie. Dinu Pillat și-l amintește așezat cea mai mare parte din zi la masa de lucru, într-o încăpere tapisată cu cărți, înfrumusețată de podoabe rare. [14]

Acum sînt scrise *Portretele lirice* (1936), multe din conferințele și articolele reunite în *Tradiție și literatură* (1943), ca și acele rămase în publicații. Acum iese, sub îngrijirea lui Ion Pillat, la „Cartea românească", seria nouă a colecției *Pagini alese din scriitorii români*, în cuprinsul căreia apar selecții din operele mai tuturor scriitorilor noștri clasici. Poetul scoate noi antologii *(Cîntece din popor, Cartea dorului* etc.), după *Antologia toamnei* (1921) și (în colaborare cu Perpessicius) *Antologia poeților de azi* în două volume (1925,

[14] *Ion Pillat în intimitate*, în „Gazeta literară", XII, nr. 17 (580), 22 IV. 1966.

1928) și plănuiește numeroase altele. Din perioada aceasta datează și cele mai multe traduceri. Singur sau în colaborare, Ion Pillat transpune versuri din mai toți poeții europeni de seamă, unii aproape sau total necunoscuți publicului românesc la data respectivă: Edgar Lee Masters, Robert Frost, Carl Sandburg, Yeats, T. S. Eliot, Valery, Paul Claudel, Saint-John Perse, Stefan George, Hugo von Hoffmansthal, Rilke, Georg Trakl, Iwan Goll, Ruben Dario, Juan Ramon Jimenez, Antonio Machado. Propriile poeme sînt adesea ecouri transfigurate ale lecturilor din lirica lumii, din poezia românească inclusiv, din folclor. Identificăm, în *Caietul verde*, în *Umbra timpului*, *Implinire*, maniera lui Blaga, Arghezi, a lui Adrian Maniu, Voiculescu, Philippide, Vinea. Ce e interesant este că Pillat nu adoptă numai, dar și anticipează uneori sonuri proprii stihurilor unor confrați. *In toamnă*, de pildă, vestește viitoare ritmuri blagiene:

Lumina caldă de pe frunze
De aur și de purpură,
Lumina vie de pe mirişti
E amăgeală, soarele
Nu se întoarce de pe drumul
Pe care pier cocoarele.

Idealul estetic al lui Ion Pillat este „poezia pură", asupra căreia disertează în mai multe rînduri *(Valéry, Rilke și poezia pură, în Portrete lirice, Poezia pură,* în „Viața românească", nr. 6, 1938). Rezultatul ultim al „purificării" propriei creații este „poemul într-un vers". Ideea de a scrie asemenea poeme i-a venit recitind pe Hugo „în vederea unei conferințe" (desigur, *Lirica lui Victor Hugo*, 1935), cu care prilej a observat că anumite versuri se detașau din context ca niște piese de sine stătătoare. Acestea sînt, nu doar la Victor Hugo, „versurile dăruite", numite așa de Paul Valéry. De ce n-ar putea constitui un poem de sine stătător fiecare? Estetica aceasta e discutabilă, firește, ca orice estetică, întrebarea e ce a realizat, pornind de la ea, Ion Pillat.

În principiu se poate spune doar atît că versul, singur sau în context, conține poezie în măsura în care e un „vers dăruit", iar nu unul fabricat. Ca, de exemplu, din volumul lui Ion Pillat:

Zburau fazani de aur în focul din cămin.

sau:

Viața-i fum și fumul căminului ți-e drag

Fiecare vers fiind o definiție, am putea zice că își este implicit propria negație (căci avînd o elaborare lucidă, didactică, nu poate fi „vers donné"), însă în cazurile fericite frumusețea versului se impune prin sine, independent de realitatea sau ideea definită.

Roadele studiului și lecturii nu încăpeau, bineînțeles, în opera lirică, originală și tradusă. Poetul a simțit necesitatea de a-și comunica nemijlocit emoțiile de lector, revelațiile și entuziasmele. De altfel, planul său fusese în tinerețe de a îmbrățișa cariera universitară. Conferințe la origine, „por-

tretele lirice", și în general studiile lui Ion Pillat, au un stil oral, o structură didactică; nu lipsesc lungimile, repetările; nivelul e cam de universitate populară (au și fost ținute, conferințele, la „Universitatea liberă", unde Pillat a activat 25 de ani); în consecință, cititorul cultivat află în ele multe lucruri știute, biografii, titluri, diverse informații istorico-literare de uz curent dar și observații inedite și în tot cazul subtile, interpretări și caracterizări sugestive, sinteze bine articulate, clare, cum nu oferă la tot pasul exegezele specialiștilor. *Don Quijotte*, ni se spune în conferința cu acest titlu, „e cartea unei desiluzii". Cervantes a pus „visurile tinereții idealiste în trupul unui bătrîn ce nu mai poate să le realizeze" și opera, comedie în intenția autorului „s-a făcut pentru noi tragedie". Înainte de Călinescu, Ion Pillat a văzut în peripețiile istorisite de Calistrat Hogaș în *Pe drumuri de munte* o repetare în alt cadru și la alte dimensiuni a pățaniilor eroului cervantesc. În Victor Hugo, conferențiarul descoperă, în 1935, versuri „ce ar putea să slujească drept exemplu teoriilor abatelui Brémond asupra « Poeziei pure », cum și strofe întregi ce par de Baudelaire, Verlaine, Moréas, Mallarmé, chiar Rimbaud și Apollinaire. Baudelaire e, pentru Ion Pillat, „un mistic fără credință" și *Les fleurs du mal* — „*Divina comedie* a omului modern". Surprinzătoare e receptivitatea criticului de poezie care se dovedește a fi autorul *Caietului verde*. Declarîndu-și fără echivoc disprețul pentru literatura română de avangardă, respinsă cu argumente ce nu stau în picioare, el traduce și comentează pătrunzător poeți nu mai puțin avangardiști decît românii contestați, și în orice caz de o sensibilitate esențial diferită de a lui, precum americanii Walt Whitmann, Edgar Lee Masters, Frost Sandburg, englezul T. S. Eliot, irlandezul William Butler Yeats, francezul St. John Perse. În *Tradiție și literatură*, pe lîngă opinii de bun simț, ca aceea care distinge între o „tradiție vie, dinamică, creatoare și comprehensivă" și una „statică, sterilă și neînțelegătoare", tipicară, „ivită din « zona epidermică » a vieții", se găsesc observații ascuțite, originale, pe care un istoric literar nu le poate ignora. În studiul *Poezia populară*, Pillat stabilind „trei mișcări decisive pentru evoluția literaturii noastre" (marcate respectiv de activitatea lui Heliade-Rădulescu și Kogălniceanu, de Junimea și de „Semănătorul"), observă că „fiecărei renașteri a literaturii noastre corespunde firesc o redescoperire sau o interpretare nouă a poeziei și a basmului popular". În folclor își are, după el, temeiul și acel „stil liric românesc", creat pentru întîia oară în perioada interbelică. Interesante observații se găsesc în *Tradiție și literatură* asupra lui Anton Pann, „un fel de Creangă de mahala, cu port și ifos răsăritean", Duiliu Zamfirescu, „poate, singurul poet al nostru adevărat sudic, dar cu sufletul mai mult italian decît elin", Macedonski, poetul „optimismului tragic", pe care „Viața l-a blestemat să poarte o înfățișare străină lui însuși, în timpul zilei, și căruia numai noaptea, la lumina poeziei curate, îi era îngăduit să-și regăsească ființa adevărată" — și asupra altora încă. Substanțial e studiul despre romantismul românesc, cu o argumentată reliefare a caracterelor specifice, de asemeni acela, apărut inițial în

„Revista Fundațiilor" (nr. 7. 1942), despre simbolism, ca expresie a afirmării spiritului european, sau cel, apărut în „Viața românească", despre „poezia pură".

În tot, opera lui Ion Pillat este a unui slujitor fanatic al Poeziei, un autor aproape fără biografie, căci și-a vărsat-o în operă. Sau, în expresie proprie:

Mi-am urzit din sunet și coloare,
Din cuvinte dure, zi de zi,
Turnul versului înalt în care
Îmi adorm durerea de-a trăi.

Mai presus de orice, opera lui Ion Pillat: poezia și comentariile pe marginea poeziei, este un imn întru cinstirea actului poetic. Pentru poetul nostru, ca și pentru Mallarmé, totul în lume există spre a fi ridicat la Carte.

ORIZONTUL FILOZOFIC AL OPEREI LUI LUCIAN BLAGA

ION DUMITRESCU

În bogăția ei impresionantă, opera lui Lucian Blaga este de o adîncă unitate. Principalele direcții în care s-a dezvoltat sînt două: filozofia și poezia. Între ele este o continuă circulație de sevă, o întrepătrundere organică, încît se luminează și se întregesc reciproc. Astfel, propoziții fundamentale ale gîndirii sale filozofice, eliberate de conceptualism, constituie, ca în *De mînă cu marele orb*, *În marea trecere*, *Sufletul satului*, *Lumina de ieri*, *În munți*, *Rune* etc. tema lirică profundă a unor importante poezii, iar alteori sursa din care se hrănesc, cu aura lor de unicitate, splendide imagini. Tot așa, multe din aformismele sale, scrise în proză ritmată, prin simplă schimbare de dispoziție grafică, devin poeme în versuri albe, iar anumite poeme din diferite culegeri, dacă li se anulează orînduirea de stihuri fără rimă, se transformă în cugetări scînteietor exprimate. De aceea, spre a înțelege cum se cuvine poezia lui Blaga, este nevoie de o sumară prezentare nu numai a concepției sale despre artă, ci a întregului său sistem filozofic. Faptul impune o scurtă revenire asupra formației lui.

Trăsăturile sufletești înnăscute ale lui Blaga: firea iscoditoare, orientată cu precădere spre temeiurile ultime ale lucrurilor, spre tainele ce înconjoară viața, puterea de observație și de abstracțiune, imaginația vie, capabilă să stabilească analogii și să creeze ipoteza, sensibilitatea de nespusă finețe și suavitate, au avut un prim mediu prielnic de dezvoltare în tradițiile folclorice despre lume, pe care le-a recepționat cu lăcomie, sub ochiul ocrotitor al mamei, în Lancrămul copilăriei, cufundat, ca toate satele românești din epocă, într-o adîncă patriarhalitate. În același sens, a acționat, cu răspunsuri de esență mistică la întrebările chinuitoare atmosfera religioasă, conservatoare, pe care o respira în familie, în ciuda faptului că tatăl său, după cum se arată în *Hronicul și cîntecul vîrstelor*, era un liber cugetător. Criza religioasă, cu ore zilnice de cufundare în rugăciune, prin care a trecut înainte de a fi împlinit 10 ani este mărturie. În același timp, ea a afinat amintitele daruri înnăscute, dozîndu-le cu un spor de elevație.

Acestui prim strat formativ îi urmează anii de liceu, cînd vocația lui Blaga spre filozofie și poezie dă prima ei timpurie eflorescență. Precum se știe, el citește enorm acum și din domenii diferite, dar linia de direcție a lecturilor, a celor ce depășeau prevederile școlii, este jalonată de cărțile care problematizează substratul ireductibil al vieții, năzuind, prin îndrăzneala

ipotezelor, să sondeze absolutul. Mărturiile proprii sînt concludente: „Metafizica devenea tot mai mult visul meu fără leac, demonică patimă. Dincolo de orice rezerve kantiene, începeam să-mi alcătuiesc noi criterii de apreciere a creațiilor metafizice în calitatea lor de creații ca atare, și intram în robia lor cu un sentiment de sacră beție". În acești ani, întunecați de moartea tatălui, a citit el pe Schelling, pe Kant, pe Freud, pe Bergson și mulți alții din bogata literatură a vărului său Simion Iașiță, un interesant învățător ardelean, suprasaturat de filozofie germană.

Studiile teologice, urmate nu dintr-o vocație specială, ci spre a se pune la adăpost față de serviciul militar, au însemnat totuși pentru el un cadru prielnic de a-și continua în liniște lecturile preferate și în consecință de a-și dezvolta aptitudinile înnăscute spre meditație filozofică și poezie. O spune singur cu limpezime: „Între mine și teologie am pus o tablă de azbest izolator. Cu toate acestea, contactul cu diverse materii imponderabile și abstracte, ca substanța fictivă a Cerului, a izbutit să deștepte în mine o seamă de interese de aceeași natură, dar degajate de orice criterii dogmatice. Dacă bunăoară catehismul budhist mă vrăjise cîndva, cînd eram prin clasa a IV-a a Liceului Șaguna, acum aceeași aplecare, multiplicîndu-și volumul, îmbrățișa în conul său de lumină, întreaga istorie a religiilor și filozofia religiei ca atare".

Dacă la acestea adăugăm publicarea parțială a unor prime încercări de poezie în stil tradițional și de eseu filozofic, puține este drept, dar care lasă să se întrezărească multul care îi sta în puteri, avem imaginea sumară a adolescentului Blaga în pragul plecării pentru studii filozofice la Viena. Ce a întîlnit el aici?

Cu vechea ei tradiție culturală, cu biblioteci numeroase și bogate, cu o universitate vestită în lume, la care predau profesori strălucițI și urmau cursurile numeroși studenți străini, Viena din anii de formație ai lui Blaga, care coincid cu faza ultimă a primului război mondial, cu înfrîngerea Puterilor centrale și pulverizarea imperiului austro-ungar, oferea unui tînăr studios o întreagă lume de gînduri și de preocupări. Între ele, Blaga s-a îndreptat cu preferință spre cele în acord cu înclinările lui firești, către speculația filozofică și poezie.

În filozofie, mișcarea de idei cea mai importantă constă într-o supremă încercare a idealismului german de a-și condensa tezele într-o doctrină spiritualistă care, pe de o parte, să-i depășească gravele contradicții lăuntrice, devenite și mai evidente în urma impetuoasei dezvoltări a științelor exacte și a celor sociale, iar, pe de altă parte, să dea un răspuns, cu eșafodaj teoretic cît mai cuprinzător, concepției marxiste despre lume, îmbrățișată de clasa muncitoare în plin avînt și care, prin examinarea aprofundată a vieții, verifica aptitudinile conștiinței omenești de a cunoaște realitatea și de a-i prevedea desfășurarea, legitimînd, în ce privește societatea, pieirea ineluctabilă a orînduirii capitaliste și triumful socialismului.

În acest complex de împrejurări, de-a lungul a cîtorva decenii, apar doctrinele profesate de Nietzsche, de Dilthey, de Simmel, de Spengler, cu nuanțe deosebitoare între ele, dar reductibile la unitate în vasta mișcare de idei, cunoscută sub numele de Lebensphilosophie, filozofie a existenții cu termeni românești.

Sintetizată în propozițiile ei fundamentale, filozofia existenței, vădindu-și înrudirea cu voluntarismul irațională și sumbru al lui Schopenhauer, consideră că la baza întregii ființări stă un impuls elementar spre afirmare, denumit în diferite chipuri, dar fără putința de a fi cunoscut în esența lui pe cale rațională, deoarece inteligența operează cu scheme fixe, care, din însăși clipa cînd se aplică asupra vieții au și fost depășite de pulsația ei în continuă desfășurare, lipsită de identitate. În felul acesta, tăgăduind inteligenții puterea de a cunoaște cu adevărat viața și deci de a-i prevedea devenirea, filozofia existenței viza, între altele, pe plan istoric, dezmințirea tezelor materialiste despre mersul de neînlăturat al lumii către socialism.

Intuiția însă lucrează cu toate puterile sufletului, însemnează trăire, viață. Ea se substituie obiectului propus spre cunoaștere dintr-o perspectivă lăuntrică lui, se contopește cu el, iar rezultatul contopirii, fiind inefabil și inedit, nu încape în formule și legi, în entitățile exacte pe care, dincolo de domeniul gingaș al vieții, în sectorul material neînsufletite, le stabilește cu nedezmințită eficiență rațiunea. Singure simbolurile și miturile pot consemna rezultatele intuiției, întrucît, dincolo de ceea ce cuprind, ele sugerează nesfîrșit. În consecință ele vor fi folosite din plin.

Dar dacă, pentru motivele arătate, inteligența nu poate pătrunde în dinamismul intim al vieții omului, care este și el o parte a acestui dinamism, îi rămîne totuși deschisă o cale de pătrundere. Calea este intuiția. Rezultatele ei, care lucrează cu toate puterile sufletului, care reprezintă trăire, viață, nu încap în entități exacte, în formulele și legile pe care, dincolo de domeniul gingaș al vieții, le stabilește cu nedezmințită eficiență rațiunea, ci sînt traductibile numai în simboluri și mituri.

Asupra acestui moment al doctrinei trebuie poposit o clipă, deoarece arată că, prin felul cum abordează problema cunoașterii, prin mijloacele de expresie predilecte pe care le propune, filozofia existenței se apropie în chip substanțial de poezie, se întrepătrunde cu ea, caracteristică ce-i aparține și lui Blaga. În același timp, aspectul structural al doctrinei la care ne-am oprit, asimilînd prin faze intermediare, ideea din concepția lui Hegel, fără însă a-i altera esența, a dat naștere expresionismului ca formă de artă, adică acelei mișcări estetice, în a cărei largă pulsație europeană Blaga realizează una dintre culmi.

Înfățișînd în continuare tezele filozofiei existenței, trebuie precizat că, prin Spengler, prin Riegl și Frobenius, ea și-a extins preocupările asupra istoriei universale. Principalele idei susținute în acest domeniu tind să arate că diferitele culturi care s-au succedat de-a lungul vremii sînt expresia unui anumit suflet, unic în cadrul fiecăreia, insondabil în sine și care, din pricini neștiute, și-a ales, spre a se manifesta, anumite popoare. Culturile, asemenea organismelor vii, ar avea hărăzită spre dezvoltare o anumită perioadă de timp, aproximativ 1000 de ani, de-a lungul cărora se avîntă impetuos în diferite domenii spirituale, dau opere originale și reprezentative, pentru ca apoi, istovindu-și treptat resursele, să se osifice în civilizație și să se stingă. Fiecare cultură ar fi solidară, între altele, cu un anumit orizont spațial înnăscut, care, la Frobenius și Spengler, reprezintă o expresie simbolică a peisajului lor natural de dezvoltare, iar la Blaga va ajunge să nu mai aibă nici o legă-

tură, să fie mai presus de el şi de împrejurări. Acest orizont, determinabil prin observare aprofundată, dar veşnic tăinuit, în felul lui de a acţiona, este considerat de Spengler principalul factor modelator al culturilor, temeiul lor stilistic cel mai adînc.

Un alt atribut al culturilor, şi dintre cele mai sumbre, este, după filozofii amintiţi, nepermeabilitatea lor, adică rezistenţa faţă de orice încercare de a fi cunoscute din exterior, cu alte cuvinte neputinţa tragică de a-şi transmite una alteia principalele semnificaţii descoperite. Aşadar o cultură dispărută este iremediabil pierdută, întrucît un rău organic opreşte pe cele ulterioare să străbată cu adevărat spre ea ca să-i moştenească cuceririle.

Din aceste puncte de vedere, după Spengler, cultura europeană, cu suflul ei faustic, însetat de absolut, ar avea ca mobil generator reprezentarea spaţiului tridimensional infinit. Ea şi-ar fi epuizat potenţele creatoare de mai bine de un secol, iar în prezent, concomitent cu dezastrele războinice pe care le provoacă, îşi consumă ultimele pîlpîiri şi încremeneşte sfîşietor în civilizaţie. Viziune pesimistă, compensată parţial de împrejurarea că alte culturi s-ar afla la aurora lor.

Este lesne de înţeles că teza lui Spengler despre pieirea inevitabilă a civilizaţiei occidentale năzuia să ofere şi o consolare Germaniei dezastruos înfrîntă după primul război mondial. Minimalizînd pentru învingători importanţa biruinţii, în cunoscuta sa lucrare *Der Untergang des Abenlandes (Declinul Occidentului)*, scrisă într-un limbaj profetic, încadrat de viziuni apocaliptice, el îi face părtaşi, alături de înfrînţi, la verdictul ineluctabil al istoriei.

Privită critic, filozofia existenţii, pe care viaţa însăşi a infirmat-o, păcătuieşte prin aceea că, în năzuinţa de a depăşi, într-o sinteză superioară, disputa dintre materialism şi idealism, nesocoteşte distincţia fundamentală dintre subiectul cunoaşterii şi obiectul ei, dintre conştiinţă şi existenţă, substituindu-le ca esenţială o altă distincţie: cea dintre *cunoaştere*, care operează cu raţiunea limitată şi *trăire*, pe care o călăuzeşte intuiţia atotcuprinzătoare. O altă lacună a filozofiei existenţei este că în dogmatismul ei spiritualist şi iraţionalist, îndepărtează cu desăvîrşire din determinarea vieţii contribuţia atît de evidentă a factorilor materiali obiectivi lunecînd, prin propoziţia elanului vital, pe care îl consideră ca generator al universului, într-un misticism fără ieşire. La fel de eronate sînt principalele teze despre cultură ale curentului filozofic în discuţie. Culturile nu au o determinare metafizică, cum susţin teoreticienii acestui curent, ci pe aceea arătată cu limpezime de gîndirea marxistă în principalele ei componente: modul de producţie, mediul geografic, factorul demografic. Distincţia dintre civilizaţie şi cultură cu care lucrează atît de consecvent filozofia existenţei este de asemenea artificială. La fel de neîntemeiat este şi modul cum doctrina aceasta vede evoluţia culturilor, redusă la acel mers inexorabil de la viaţă la moarte şi la strania neputinţă de a se înrîuri reciproc. În realitate, viaţa culturilor însemnează trecerea de la o formă spirituală la alta şi spectacolul înălţător al unor rodnice raporturi între ele. Singurul lucru rămas de la filozofia existenţei este caracterizarea stilistică a principalelor culturi, nu însă şi explicaţiile propuse, care, cum s-a văzut, sînt eronate.

Aceasta este pe scurt lumea formației lui Blaga, aceea care, stimulîndu-i darurile înnăscute și adesea infiltrîndu-se în devenirea lor, îi explică opera.

În filozofie, Blaga, urmînd firii și formației lui, a elaborat un vast sistem de gîndire, redat în formă de trilogii și scris cu excepțional talent, prin care, reluînd, dintr-o perspectivă proprie, principalele poziții ale idealismului spiritualist și iraționalist al epocii, încearcă să dea un răspuns întrebărilor tulburătoare despre originea lumii și a vieții, despre esența lor ireductibilă și soarta ce le așteaptă în nesfîrșitul timpului.

Înrîurit în chip vădit de religie și de filozofia existenței, el consideră universul ca produs al unui misterios factor transcendent, numit Marele Anonim, în care recunoaștem o metaforă a lui Dumnezeu. Acesta, potrivit vederilor lui Blaga, a creat însă lumea și o creează mereu, nu din dragoste, din caritate, cum susțin dogmele credinței, ci spre a-și domoli, în splendide, dar mărginite gesturi, resursele lui fără de sfîrșit. Atitudine de supremă jertfă, dar și de supremă înțelepciune, întrucît dacă Marele Anonim ar fi purces la faptă pe măsura puterilor lui absolute, existența astfel creată și multiplicată la nesfîrșit, pe lîngă gravele contradicții metafizice pe care le implică, nu ar avea nici măreție, întrucît perfecțiunea dobîndită dintru început, zădărnicește continua strădanie de a o ajunge, înălțătoare chiar dacă e lipsită de izbîndă. În felul acesta se explică relativitatea existenței, inclusiv a cunoașterii, și eternul proces de creație din univers.

Acest moment din dezvoltarea metafizicii lui Blaga trebuie reținut, fiindcă explică locul pe care, potrivit vederilor lui, îl deține omul în univers, originea și esența culturii și constituie totodată ideea lirică din care cresc numeroase poeme.

Pe scurt, Lucian Blaga consideră că, spre deosebire de restul viețuitoarelor, omul, care este creațiunea centrală a universului, trăiește într-un anume orizont specific lui: orizontul misterului și al revelării. Altfel spus, singur el între ființe nu ia existența ca atare, cum i se oferă, ci îi caută temeiurile. El se simte trăind într-o lume înțesată de mistere, pe care, dintr-o nevoie imperioasă, congeneră, aspiră să le deslege, să le revele cum zice filozoful. Tentativa nu va reuși însă complet niciodată, deoarece asupra ei se exercită, cu cuvintele lui Blaga însuși, *Cenzura transcendentă*, pe care Marele Anonim a trebuit s-o instituie dintru început. De aci ar deriva, iarăși cu expresii caracteristice lui Blaga, singularitatea omului în univers, măreția și tragismul condiției lui.

Rezultatul încercărilor de a revela pe diferite căi misterele, de a cunoaște existența, constituie cultura, cu pluralitatea domeniilor ei, între care arta, cu mijloacele ei proprii de investigare și expresie, este unul.

Fără a mai continua referințele despre sistemul metafizic al lui Blaga, în care el a risipit o imaginație prodigioasă, putere de construcții și frumuseți de expresie rar întîlnite, sînt limpezi și fără ieșire nedumeririle pe care sistemul le trezește, contradicțiile care îl subminează, ca pe oricare alt sistem idealist.

În adevăr, conștiința omenească refuză să accepte ideea unei făpturi supreme, de absolută plenitudine, dar care totodată, temătoare că atotputernicia îi poate fi uzurpată de propriile ei creațiuni, privește cu un fel de gelozie

meschină spre ele și atunci, spre a se pune la adăpost, le limitează, prin transcendentă cenzură egoistă, puterile de a se manifesta.

Și mai departe, cosmogonia lui Blaga, pe lîngă că e contrazisă de datele elementare ale științei, care treptat a elucidat atîtea mistere, se anulează singură, neputînd ieși din termenii acestei dileme: sau cenzura transcendentă există și atunci ipoteza Blaga trebuie respinsă dintru început ca neîndreptățită, sau cenzura transcendentă nu există cum nici nu există de fapt, și atunci ipoteza de asemenea cade, ca simplă fantezie strălucit formulată.

Cît despre relativitatea cunoașterii omenești, ea se explică, așa cum a arătat gîndirea marxistă, prin condițiile concrete în care se desfășoară, fără intervenția vreunui element transcendent.

În filozofia culturii, ducînd mai departe tezele lui Frobenius și Spengler, Blaga nu se mărginește, spre a explica unicitatea stilistică a diferitelor culturi la enigmaticele Volksgeist-uri (= suflete ale popoarelor), ci propune o serie de factori inconștienți, unii principali, alții secundari, care constituiți în *categorii abisale*, ar da, prin sinteza lor, ceea ce numește el o *matrice stilistică*. Astfel, privitor la poporul român, la substratul adînc al specificului nostru național, Blaga a dat o lucrare, larg discutată pe vremuri, *Spațiul mioritic*, inclusă între volumele trilogiei culturii. În această lucrare, el consideră sufletul românesc ca solidar cu un orizont spațial inconștient constituit din plai, adică din configurația deal-vale prelungită la nesfîrșit. Acest orizont spațial ondulat, denumit mioritic, îl descoperă Blaga, cu finețe de observare, dar și cu exagerată, neîntemeiată științific în nici un fel, aplecare spre corespondențe și analogii surprinzătoare: în prozodia legănată a doinelor, în ogrăzile și grădinile care ca „niște silabe neaccentuate" despart casele din sat; în felul cum Eminescu zugrăvește marea, preferînd onduirea lină a valurilor nu dezlănțuirea lor, în ritmul de sentiment potrivit căruia în sufletul românesc ar alterna „dealurile încrederii și văile resignării" și în atîtea altele.

O altă categorie inconștientă, abisală, specifică matricii stilistice românești, ar fi o accentuată preferință a organicului, un cult al dezvoltării firești, libere, o anume rezistență față de tot ce artificializează viața, îndepărtînd-o de făgașul ei propriu, spre a o face să intre în cel raționalizat al istoriei. Așa s-ar explica după Blaga contopirea milenară a poporului nostru cu natura, frecvența imensă a unor propoziții folclorice de tipul codrul împărat, codrul frate cu românul, popularea mitologiei etnice cu credințe care vădesc din partea universului atitudine ocrotitoare față de om, nu indiferență sau agresivitate de neîmblînzit etc.

Categoria aceasta a organicului, ca una din dominantele specificității autohtone, se impune relevării, fiindcă din ea derivă atît concepția autorului despre satul românesc, pierdut în patriarhalitate, mai presus de fluxul istoriei, căci integrat „într-un destin cosmic, emanat din veșnicie" și unic depozitar al virtualităților noastre de creație spirituală, cît și atitudinea lirică generatoare a cîtorva importante poezii.

Matricea stilistică a poporului nostru mai înglobează, potrivit vederilor lui Lucian Blaga, năzuința formativă către noțiuni de structură geometrică, un pronunțat simț al pitorescului, al măsurii și al armoniei întregului, precum și înclinarea către sobrietate și discreție.

Doctrina lui Blaga despre cultură aduce în discuție observații de mare profunzime și finețe în partea de caracterizare descriptivă a faptelor. Lămurirea lor însă, prin raportarea constantă la factorii misterioși ai categoriilor abisale, pe al căror dinamism el năzuiește să fundamenteze o teorie a stilului atotcuprinzătoare, completînd lacunele și depășind inconsecvențele celei elaborate de Frobenius și Spengler, dă întregului edificiu, atît de spectaculos, caracter de pură ficțiune.

Privit în genere, sistemul de gîndire al lui Blaga reprezintă una din sintezele însemnate realizate de filozofia idealistă europeană în prima jumătate a secolului nostru. În calea către sistem, fantezia uimitoare a lui Blaga își materializează efluviile într-un năvalnic joc iscoditor, care, în ciuda gratuității ipotezelor formulate, lărgește imens zarea cugetării. Lirismul discret și frumusețea expresiei apropie filozofia lui Blaga de poezie.

★ ★ ★

Concepția lui Blaga despre poezie, ca pas de trecere către examinarea acestui sector din creațiunea lui, și-a definit în paginile precedente două coordonate principale ale ei: poezia ca mijloc de cunoaștere și, dincolo de generalitatea acestei propoziții, apartenența la expresionism.

În adevăr, Blaga însuși în unele aforisme, în diferite eseuri și opere, aparținînd mai ales sintezelor *Trilogia culturii* și *Trilogia valorilor*, discutînd esența artei sau referindu-se la anumiți creatori preferați, ca pictorul Van Gogh, poeții Georg Trahl, Theodor Daubler, ori antemergătorii lor Stephan Georg și Raimu Maria Rilke, își arată adeziunea la doctrina estetică expresionistă. De aceea este nevoie ca formula artistică a acestei doctrine să fie mai schițată.

Mișcarea expresionistă este o creațiune a spiritului german, născută la confluența dintre naturalism și impresionism, amîndouă de obîrșie franceză, ca o negare a lor într-o sinteză superioară. Naturalismul, al cărui reprezentant de frunte este Emil Zola, pornind de la pozitivul lui Auguste Comte, restrînge menirea artei la redarea fidelă a datelor realității, fără vreo interpretare din partea creatorului, căruia i se cerea o atitudine strict neutră față de tot ceea ce intra în raza lui de observație. În întîmpinarea acestei orientări, care anula de fapt arta, înfeudînd-o naturii și pulverizîndu-i domeniul în preocupări specifice altor discipline, s-a ridicat impresionismul, caracterizat, ca teză fundamentală, prin aceea că a deplasat centrul preocupării artistice de la înregistrarea obiectivă a realității, cum procedau naturaliștii, spre notarea jocului grațios și discontinuu, adesea contradictoriu, al senzațiilor și impresiilor stîrnite de ea în conștiința creatoare. Prin această fidelitate consecventă față de capriciile sensibilității, impresioniștii împiedicau arta să se înalțe la modalitatea ei, caracteristică de cunoaștere: generalizarea prin imagini asupra vieții. Pe scurt, dacă naturaliștii goleau existența de semnificație, rămînînd la simpla descriere și inventariere, impresioniștii o făceau să-și piardă contururile în dantelăria caleidoscopică a fanteziei.

Faptele acestea sînt demne de subliniat, fiindcă expresionismul reprezintă un produs al spiritualității germane, rezultat din sinteza între vechile ei tradiții idealiste, veșnic în căutarea absolutului, și asimilarea organică a

experienţelor artistice naturaliste şi impresioniste, al căror impas structural arătat trebuia depăşit. În adevăr, expresionismul, care a teoretizat imens asupra artei, cunoaşte o mare varietate de tendinţe şi atitudini, dar factorul lor unificator rămîne năzuinţa de a restitui realităţii semnificaţia de adîncime pe care naturaliştii i-o nesocotiseră şi unitatea organică a aspectelor ei fenomenale, care în ceaţa divagaţiilor impresioniste se pierduse.

Pentru definirea mişcării expresioniste, mai exact pentru definirea acestei tendinţe a ei cu care Blaga s-a identificat, următoarea precizare făcută de el însuşi în *Filozofia stilului* este lămuritoare: „De cîte ori un lucru este astfel redat încît puterea, tensiunea sa interioară îl transcendetează, trădînd relaţiuni cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul avem de-a face cu un produs artistic expresionist." Cu alte cuvinte, mişcarea artistică în discuţie reprezintă, ca şi romantismul, pe al cărui trunchi principal înfloreşte, o chemare spre absolut, spre esenţialitatea vieţii, o năzuinţă a intuiţiei creatoare de a surprinde în fenomenele alese ca imagini principiul lor interior cel mai adînc, acela prin care se încadrează în pulsaţia intimă a existenţei, ca una din faţetele ei. Acest principiu interior o dată descoperit, el trebuie pus în lumină, trebuie redat cît mai sugestiv. De aceea, adesea se întîmplă că, sub tensiunea emoţiei, contururile reale ale fenomenelor devenite imagini sînt modificate sau exagerate în sensul cerut de principiul interior pe care intuiţia l-a descoperit în ele ca aluzie absolut şi temei al aderenţei la totalitate.

Urmărind în continuare corespondenţa dintre conţinutul intuiţiilor artistice expresioniste şi mijloacele formale prin care sînt redate, caracteristică este recrudescenţa mitului între imaginile folosite. Explicaţia e limpede. Prin deplina lui libertate faţă de rigorile spaţiului şi ale timpului, prin jocul liber oferit fanteziei, mitul este mai apt să aline setea de absolut a inspiraţiei şi să ofere cîmp de desfăşurare sensurilor plenare ale existenţei, atît de mult problematizate de expresionişti. De aci, frecvenţa sporită în literatura epocii a viziunilor arhaice despre lume, în a căror naivitate sînt identificate, cu dezinvoltură, temeiuri profunde şi, ca un corolar firesc, marele credit acordat satului, în care atari viziuni supravieţuiesc. Între expresionism şi fabulaţia folclorică, cu îmbinarea ei caracteristică de ficţiune şi înţelesuri realiste, cu frecvente apariţii de duhuri şi stihii, este o corespondenţă strînsă, încît în cazul unui scriitor ca Blaga, care a frecventat stăruitor ambele domenii, cu greu se poate identifica ce datoreşte fiecăruia în parte. Sentimentele în felul propriu expresioniştilor au intensităţi copleşitoare, care îşi asociază firesc perspective nesfîrşite de spaţiu şi de timp, prezentate însă nu sub forma unor simple descrieri, a căror valoare a fost ostentativ tăgăduită, ci ea revelînd un freamăt adînc, misterios, de aceeaşi esenţă cu cel din om. Adepţii curentului au cultivat în poezie un lirism tumultuos însă cerebral, în care monologul interior, cu inflexiunile lui dramatice, a dobîndit o largă dezvoltare, datorită posibilităţilor variate pe care le deschide creatorilor de a prinde în unitatea aceleeaşi vibraţii setea debordantă de viaţă şi nevoia cunoaşterii. O imaginaţie fulgurantă, surprinzînd uimitoare corelaţii inedite între diferite domenii ale existenţei, îngăduie expresioniştilor să construiască imagini în care contemplarea propriilor adîncuri se contopeşte cu iscodirea celor cosmice.

CAROL ARDELEANU, ROMANCIER

DINUȚA MARIN

Citîndu-l pe F. Brunetière, M. Ralea, într-un articol din 1927, observa că „genurile literare își dispută, într-o perpetuă evoluție, predilecția publicului literar. Viața colectivă, într-un moment dat, selectează după credințele, moravurile și instituțiile sale economice, religioase ori sociale, anumite genuri. Există o strînsă concordanță între poetica timpului și structura sufletească a colectivității care o adoptă" [1]. Cauzele care au întîrziat maturizarea romanului românesc trebuie căutate în însăși tinerețea literaturii noastre și în absența epopeii, din care s-a născut noua specie literară. Alături de trăsăturile naționale specifice, în evoluția genurilor literare un rol important îl are și imitația, care la noi — și în cazul romanului — s-a produs relativ tîrziu, fiind cerută de anumite condiții interne, de dezvoltarea burgheziei, care recepta noua specie literară.

Epoca de după primul război aduce o afirmare definitivă a romanului românesc. Tîrgul începe să devină oraș, drama individului începe să devină drama colectivității, a clasei sale sociale, epicul scapă de sub tirania temelor rurale. Însuși unghiul de recepție al fenomenului social se schimbă — desigur, nu dintr-o dată, însă cu timpul se observă noua dimensiune a prozei noastre, începînd cu maturizarea arhitectonicii romanului și terminînd cu afirmarea elementului psihologic. Complexitatea noilor probleme cerea o literatură de observație și de obiectivizare, concretizată în roman, care nu impunea granițe prohibite. Nuvela și schița, care constituiau specii literare preferate ale prozatorilor noștri de dinainte de război, trec pe planul al doilea și preferințele se îndreaptă spre roman. Evoluția prozei românești în ce privește materialul de inspirație are loc de la rural la urban și de la lirism la epic și obiectiv. Alături de scriitori de înalt potențial artistic ca M. Sadoveanu, L. Rebreanu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, G. Călinescu, Cezar Petrescu, Ion Agîrbiceanu ș.a., își desfășoară activitatea scriitori modești, dar interesanți prin problemele abordate. Cunoașterea lor vine în sprijinul înțelegerii efervescenței literare a unei epoci istorice.

Carol Ardeleanu face parte din rîndul unor romaniceri ca V. Demetrius, F. Aderca, M. Sorbul, G. M. Zamfirescu, C. Barcaroiu ș.a. care au reflectat

---

[1] M. Ralea, *De ce nu avem roman?*, în „Viața Românească" an XIX, nr. 4, apr. 1927, p. 83.

în special viața de periferie din prima jumătate a sec. al XX-lea. Ei nu mai privesc mahalaua, care fusese impusă în literatură magistral de către Caragiale, doar în aspectul comic, provenit dintr-o falsă asimilare a culturii, ci în multiplele înfățișări ale vieții. Mahalalei, reprezentată prin mica burghezie criticată de satirici, i se adaugă o nouă galerie de personaje, formată mai ales din muncitori, care trăiesc în mari lipsuri materiale. Pentru a-i cunoaște mai bine, Carol Ardeleanu se documentează în minele de cărbuni de la Anina, sau în tîrgurile pescărești din Dobrogea. Documentarea este în sprijinul cronicilor sale de la „Luceafărul", în care pledează pentru specificul național în literatură și în artă — condiție a universalității — pentru introducerea în creație a vieții, prezentată într-o formă accesibilă. Nu numai în privința mediului de care se ocupă, dar și în construirea personajelor sale este evidentă cunoașterea de către romancier a unei lumi dezvăluite în cărțile lui Gorki sau Dostoevski.

Romanul *Diplomatul, tăbăcarul și actrița*, scris după primul război mondial, tratează cu compasiune și cu înțelegere — printre întîile în literatura română — viața mizeră a muncitorilor și prezintă realist și cu ostilitate burghezia parvenită. Romanul configurează imaginea unei societăți în care visurile sînt nimicite, talentele certe se prăbușesc și domnește banul, zeu, corupției. E o societate în care, la înmormîntarea directorului, „ai mortuluil cu ochii plînși, erau de o gravitate împrumutată ce îi strîngea în cercul de gheață al prestigiului bogăției" [2].

Acțiunea romanului *Diplomatul, tăbăcarul și actrița* ne introduce în mahalaua tăbăcarilor, situată între Bulevardul Lînăriei și Valea Plîngerii. Consulul Barbu Sălceanu, în urma unui scandal amoros, petrecut în timp ce era la ambasada română din Rusia, decade treptat, ajunge un alcoolic și împreună cu soția, Eliza, și cu Agata, fiica sa, se stabilește în casa mică și plină de igrasie a măturarului Niță, de pe strada Broșteni. După ce, chiar de la început, fostul consul se integrează în ritmul obișnuit al vieții celorlalte familii, găsește destui prieteni care să-i dea posibilitatea să continue viciul beției. Grație intervenției tăbăcarului Gheorghe, va primi postul de supraveghetor la fabrica de tăbăcărie a lui Andrei Grigore, seducătorul Agatei, și, după ce-l va omorî pe acesta, își va curma și el firul vieții.

În roman, muncitorii, văzuți ca o uriașă familie, își desfășoară munca în tăbăcării extrem de primitive, adevărate imagini ale infernului terestru, unde, ca și în ocne, numele lor sînt înlocuite cu simple numere. Ei locuiesc în mahalaua Lînăriei, în niște cocioabe ale căror putregaiuri îi zdrobesc fizic și le otrăvesc sufletul. În anumite momente își manifestă solidaritatea: sînt indignați de umilințele la care este supus fostul consul Sălceanu, pe care îl sfătuiesc să se răzbune; din același motiv, tăbăcarul Gheorghe părăsește fabrica în semn de protest. Priviți sub acest unghi, ei seamănă cu personajele lui Gorki, pe care-l citește cizmarul Gangu. Dar revolta lor e sporadică și în afară de cîteva idei socialiste proclamate de la tribună de președintele sindicatului, Carol Ardeleanu nu vede nici o ieșire din acest infern deși sîntem în epoca marilor mișcări muncitorești.

---

[2] *Diplomatul, tăbăcarul și actrița*, ed. 1928, p. 106.

Dintre muncitorii tăbăcari, romancierul nu zugrăvește figuri puternic individualizate, încît — datorită lipsei lor de consistență — am putea vorbi mai curînd de un personaj colectiv. Sînt reconstituite unele aspecte din existența tăbăcarilor, ca de pildă nunta, plimbările de pe malul Dîmboviței, moartea, în genere toată platitudinea și vulgaritatea acestei vieți. De asemenea, tăbăcăria apare ca o prezență vie în roman, cu imagini plastice, de natură olfactivă, ale unui fin observator care prevestește pe autorul *Tăbăcarilor*.

Atmosfera este similară cu cea a minelor de la Anina, în care este periclitată viața minerilor, otrăviți de gaze și de aer închis. Accidentele, hrana insuficientă, bolile și concedierile alcătuiesc un lanț care-l încătușează pe bietul miner *(Viermii pămîntului)*. Muncitorul miner este privit strîns legat de pămîntul cu care luptă îndîrjit, paralelism pe care îl întîlnim — bineînțeles cu alte posibilități artistice — la Geo Bogza în *Oameni și cărbuni în Valea Jiului*. Spre deosebire de tăbăcari și de pescari, unii mineri citesc din operele lui Marx și Engels; sînt cei care organizează greva din 1933, cînd se întărește solidaritatea și reafirmă conștiința lor de clasă.

Această viață de lipsuri, fără perspective, o duc și pescarii din Vîlcov, orășel situat lîngă Tulcea *(Pescarii)*. Tîrgul, populat în special de pescari săraci, bîntuit de superstiții și de prejudecăți, pîndit continuu de prevestiri rele, amintește de povestirile lui Sadoveanu, în care imixtiunea ciocoilor în viața liniștită a oamenilor generează drame. Într-un cadru de natură măreață și aparent liniștită se petrec tragedii sfîșietoare. Nimic nu tulbură relațiile sociale existente, doar speranța vagă plutește deasupra imensității orizontului. Autorul știe să creeze o atmosferă specifică tîrgului pescăresc, cu cîrciumile sale, loc de întîlnire a pescarilor, obsedați de problema prinderii peștelui, echivalent, pentru acest tîrg, cu pîinea omului sărac. Viața pescarilor, aspră și monotonă, la care se asociază continua groază de foame îi duce la un fel de abrutizare: vîslesc cu mișcări mecanice și fără de gînduri. Pentru sugerarea monotoniei, scriitorul utilizează mult repetiția și suspensia. Impresionantă este reacția pescarilor în scena năvălirii sloiurilor și a inundației masive: neliniștea amestecată cu implorarea divinității se transformă în strigăte de desnădejde, spaimă și groază, totul într-un întuneric de apocalips. Carol Ardeleanu creionează interesant psihologia mulțimii în momentele cheie ale vieții acesteia: „Atîtea nopți de nesomn și atîta zbucium de zile, schimbă de nerecunoscut lumea pescarilor. Cu ochii adînciți în fundul capului, slăbiți peste măsură, fără puteri, cu chipurile îngrijorate, lipovenii din Vîlcov păreau umbrele celor ce au fost altădată. Ceainăriile pustii, cîrciumile la fel, numai strada și malul Dunării se frămînta într-o învălmășeală de bîlci, în care nimeni nu cumpără și nimeni nu vinde. Cu brațele moarte, ceata înfrîntă și înfometată, cu ochii le cer, aștepta ca de acolo să vină mîntuirea“ [3]. Iar în momentul inundării orășelului: „De pretutindeni se auzeau țipete disperate ce se ridicau la cer ca să se răsfrîngă în bolta nopții și să se risipească peste tot cuprinsul de ape și sloiuri plutitoare. Țipetele tăiau noaptea în toate chipurile, fărîmițînd-o.

[3] *Pescarii*, Ed. Adevărul, 1934, p. 235

Plînsul copiilor și al femeilor împlinea nenorocirea pe care o adusese potopul" [4]. Nu numai tema dar și atmosfera este comună cu cea din *Spirca* a St. Bassarabeanu. Ca și în celelalte romane, un procedeu favorit este antiteza care reflectă unele puternice contraste sociale.

Pentru conducerea minei, proprietate a unei societăți anonime, minerii din bazinul carbonifer situat în dealurile subcarpatice nu sînt decît „viermi ai pămîntului"; capitalul ei crește concomitent cu ruinarea fizică și morală a minerilor. Directorul minei, directorul tăbăcăriei și Canareica, cel mai bogat om din Vîlcov, sînt hoți, avari și meschini, simboluri ale răului, cărora li se supun toți reprezentanții legii, cum este gardianul din Vîlcov, un umil automat care amintește, în comportare și în replici, de Ghiță Pristanda al lui Caragiale. Ei sînt, de asemenea, niște parveniți, ca și Negoiță din *Casa cu fete*, spirit practic, avid de bani și dornic de îmbogățire, figuri ce aparțin aceleiași categorii de personaje din care, peste cîțiva ani, va face parte și Stănică din *Enigma Otiliei*.

Carol Ardeleanu sugerează atmosfera unor medii muncitorești, fără să construiască anumite figuri bine individualizate. Se oprește mai mult asupra personajelor aparținînd în special intelectualității. Decăderea morală și fizică a intelectualului este o temă foarte frecventă în literatura noastră: amintim doar pe M. Sadoveanu, Cezar Petrescu, Al. Vlahuță, B. Delavrancea ș.a. Fostul consul Sălceanu este unul din cele mai reprezentative personaje ale autorului. „Consulul", care mai păstrează puțin din ceea ce se cheamă intelectualitate, merge cu pași repezi spre decădere. E un alcoolic, conștient de declinul său, dar nu poate stăvili acest proces; în clipe de luciditate, rare de altfel, citește pe Baudelaire, face considerații asupra noțiunii de geniu și asupra inegalității sociale, pe care o consideră veșnică; filozofează în felul lui Sbilț din *Patima Roșie*, un alt nerealizat în viață. Dacă pe Dan sau Neculai Manea îi distruge însuși mediul în care trăiesc, la Ardeleanu nu mahalaua este cauza prăbușirii unui intelectual; după stabilirea lui la periferia Capitalei, ca un simbol, Sălceanu continuă procesul ratării, început într-o pătură socială superioară.

Autorul vorbește prin Sălceanu, al cărui orizont oscilează între afirmații în spiritul moralei creștine și criticarea fățărniciei și cruzimii parveniților. Romanul surprinde atmosfera de după război, cînd iluziile sînt strivite și totul stă sub semnul „întunecării". Dintr-un anumit punct de vedere, fostul consul se înscrie în galeria rataților din această perioadă istorică. Parțial, el este un alt Radu Comșa, exclus sufletește din societate și care recurge la aceeași soluție, sinuciderea. Decăderea fostului consul, ca expresie a ratării boierimii românești, nu are cauze patologice, ci sociale. Eroul se integrează temei tragice a declinului, frecventă în literatura noastră. Ca și în romanul *Venea o moară pe Siret*, asistăm la decăderea unei familii boierești, la agonia ei și la creșterea burgheziei.

Alături de acest personaj, un altul care păstrează foarte puțin din atributele intelectualității și care face parte din aceeași familie e figura scriitorului

[4] Ibidem, p. 253.

din *Viață de cîine*, al cărui suport sufletesc sînt doar visurile. El este dezgustat datorită nedreptelor alcătuiri sociale și-și clădește o lume fictivă, pe care o contemplă imaginar. Tragicul laitmotiv al cărții este imposibilitatea de a munci pentru a putea trăi, căci i se refuză dreptul la pîine. Idealurile sale, între care înlăturarea războaielor și instaurarea păcii în lume, împărțirea egală a bunurilor materiale, înlăturarea sărăciei și a durerii, înființarea instituțiilor de cultură ș.a., le crede relizabile într-un viitor îndepărtat. Dar, lipsit de orice legătură cu viața, personajul se pierde treptat în aforisme ieftine și în silogisme de calitate îndoielnică. Aceeași problemă, înăcrirea sufletelor obsedate de problema existenței, mai este prezentă în cîteva imagini din poezia *Frăție*, în volumul de nuvele *Pe străzile Iașului*, formînd una din temele romanului *Casa de fete*.

În *Diplomatul, tăbăcarul și actrița* interesul autorului cade nu numai asupra „consulului", ci și asupra violonistului italian Mezzano, alt intelectual, care va renunța la reverii, dar spre deosebire de primii, va trăi totuși, cu aspirația realizării. Ca și Sălceanu, e un orator plin de poezie, prezentat în mod pitoresc, Mezzano e un creator înfrînt, care rămîne doar cu nostalgia marii creații, în antiteză, de pildă, cu Andrei Galea al lui O. Goga — un alt Meșter Manole — ce se realizează. (E drept, doar prin sacrificiul iubirii). Compozitor și cîntăreț cu excepțional talent muzical, el este un învins ce se compară cu un vultur închis într-o grădină zoologică. De altfel, acest personaj constituie o mai veche preferință a scriitorului: nuvela *Himera* tratează stări sufletești rare și prăbușirea unui violoncelist neînțeles în vremea sa.

Alături de intelectualii-artiști, frămîntați de problema marii creații sau de cei care se dăruiesc unei cauze, trăiesc personaje pentru care dorința de realizare se identifică cu posibilitatea îmbogățirii. După o scurtă experiență de viață, Agata — fiica lui Sălceanu — este dezgustată de corupția societății și se convinge că adevărul poate ar trebui descoperit în mijlocul vieții grele a tăbăcarilor, nu în ficțiunea teatrului cu decorurile care simulează viața, dar nu reprezintă viața autentică. Agata rîvnește locul Luminiței, eroina din *Întunecare*, dar relațiile sociale îi barează drumul și prăbușirea începe mai repede decît cea a tatălui ei. Drama Agatei nu este însă adîncită și personajul rămîne fantomatic. Delicatețea sufletească a cizmarului Gangu nu poate stăvili tendința ei de a reintra în clasa socială din care consulul fusese exclus.

Un loc aparte în seria intelectualilor lui Carol Ardeleanu îl ocupă inginerul Alexe, proaspăt absolvent al politehnicii, care se îndreaptă plin de elan spre mina de cărbuni de la Anina. Este singurul intelectual care înțelege, parțial, încotro se îndreaptă omenirea, care îi îndeamnă pe mineri la luptă organizată și la solidaritate, convins că viitorul va fi al muncitorilor. El înțelege că intelectualii cinstiți sînt simple unelte pentru patroni, care îi prețuiesc în funcție de profitul pe care îl obțin.

Carol Ardeleanu se oprește și asupra cazurilor de conștiință. Astfel, galeria intelectualilor se îmbogățește cu figura unui foarte talentat sculptor, Adrian Vornicu, din romanul *Am ucis pe Dumnezeu*. Romanul începe cu meditațiile de natură religioasă ale sculptorului, urmaș al unei familii cu vechi tradiții teologice, el însuși destinat inițial pentru preoție. El simte că s-a născut

cu chemarea de a creea, face apologia geniului și a frumosului. Treptat, e cuprins de îndoieli în problema cunoașterii și, chinuit de existența divinității, oscilează între credință și tăgadă, dar o face cu raționamente puerile. Tema este îndrăzneață, pe linia nuvelei din tinerețe *Manuscris*, cu o reușită analiză a stărilor cerebrale și cu o atmosferă sumbră, comună scrierilor sale. Intenția autorului a fost să creeze un roman de conștiință, avînd ca model *Crimă și pedeapsă* al lui Dostoevski. Nu odată purtările pictorului sînt absurde: asistă impasibil la disecția fostei amante, pe care o determinase să se sinucidă, iar cu întrebările sale omoară pe propriul său tată. Coșmarurile îi dispar odată cu săvîrșirea unui omor, urmat de remușcări, de autodenunțare și de căință, de împăcarea cu sine însuși prin pictura religioasă dintre zidurile celulei. Dintr-un punct de vedere, personajul se aseamănă cu „consulul", care după crimă se simte renăscut: e senin, liniștit și puternic, descopere în jur lucruri noi, care îi suscită interesul, și crede că a atins absolutul.

Dar frămîntările sufletești ale pictorului nu sînt convingătoare. Nu asistăm la evoluția lăuntrică a personajului, care are un puternic caracter maladiv. Obsesia substituirii lui Dumnezeu nu este motivată psihologic. Această analiză este mult sub nivelul observatorului din romanele sociale, al căror mediu Carol Ardeleanu îl cunoaște mai bine. Personajul are, cel puțin în parte, aceeași structură psihică cu scriitorul din romanul *Viață de cîine*, care refuză să ducă o viață omenească, după cum îi propusese soția, plecată într-un orășel din Moldova. Pîinea care i-ar fi asigurat viața, nu excludea reveriile în mijlocul cărora se simțea atît de bine. Este absurdă însăși teza de la care pleacă: incompatabilitatea dintre îndestularea traiului zilnic și visuri. Bolnav, bătrîn și seminebun, recurge la sinucidere, unica soluție a ieșirii din dilemă (aceasta e prezentă și în nuvela *Omul*).

Alături de acești intelectuali, în opera scriitorului mai întîlnim figuri de visători și de inadaptabili. E vorba de oameni simpli, e drept mai puțin consistenți în planul artistic care, ca și intelectualii, au multă delicatețe sufletească. Nostalgia altor orizonturi, cu melancolia chemării lor, evidentă încă în poezia *Cîntă-mi, lăutare* și în povestirea *Spre necunoscut*, este prezentă și în romane. De aceeași structură sufletească cu cizmarul din *Diplomatul, tăbăcarul și actrița* e și Alexei din romanul *Pescarii*, personaj enigmatic, admirator al naturii, pe care îl cheamă depărtările și nemărginirea. Poate prin ochiul nostalgic al lui Alexei, plecat în lume din dorința de a cunoaște, scriitorul a intenționat să sublinieze măreția naturii și a imensității, antiteză ideală a atîtor nelegiuiri. Acest personaj serafic, „născut într-o margine de oraș, privind cerul ca și vulturii înlănțuiți" și căruia „cerul i-a împrumutat ochilor culoarea și ceva din taina adîncului nepătruns" [5] aparține oamenilor de prisos, privește cu uimire societatea în mijlocul căreia a avut nenorocul să se nască, tresare în fața misterelor naturii și dorește plecări în necunoscut: „Cerul, apa, pămîntul și depărtarea dintre cer și pămînt îl chemau și îl chinuiau" [6].

---

[5] *Pescarii*, ed. cit., p. 60.
[6] *Idem*, p. 59.

Din lupta singulară cu societatea, intelectualii lui Carol Ardeleanu ies înfrînți. Agata și Mezzano din *Diplomatul, tăbăcarul și actrița* și Lorenz din *Viermii Pămîntului* se plafonează și renunță la luptă. Căutările lui Adrian Vornicu din *Am ucis pe Dumnezeu* sfîrșesc în meditație religioasă. Scriitorul din *Viață de cîine* și „consulul" din *Diplomatul, tăbăcarul și actrița* se sinucid. Doar Alexe din *Viermii pămîntului* își continuă lupta, pentru obținerea drepturilor muncitorești pe calea reformelor. Scriitorul nu avea cum înțelege că aceste cuceriri, dobîndite în urma grevei de la Anina, vor fi pierdute treptat de către muncitori. De altfel, atitudinea de filantrop a lui Alexe nu este motivată, iar romanul are un aspect de reportaj romanțat. Însuși sfîrșitul romanului e fals: după grevă, viața înflorește datorită bunăvoinței patronilor, în cadrul acelorași relații sociale.

Ce rămîne din opera lui Carol Ardeleanu sînt romanele. Interesează prin scenele realiste ale cadrului și ale meseriilor, care evidențiază însușirile de observator și chiar de dramaturg ale autorului (în special în romanul *Diplomatul, tăbăcarul și actrița*). În evocare, observatorul Carol Ardeleanu întrebuințează o notație scurtă și precisă, care, doar uneori, alternează cu însemnarea amănunțită ce tinde spre „poezia descrierii". În genere, prozatorul are preferințe pentru scenele de masă, în dauna individualizării: „Lucrătorii, cu cizmele grele pline de var și de zoaie, forfotesc ca într-un viermar, trăgînd cu clești uriași de fier din zăcătorile îngropate în pămînt, talpa pregătită tăbăcitului, în vreme ce alții cu mînecile cămeșilor suflecate, avînd în față șorțuri mici, galbene, îmbîcsite în mirosul seului și al unturii de pește, vlăguiesc pielile pe mesele cu fața de tinichea sau de marmoră" [7]. Scenele de interior prilejuiesc lanțuri nesfîrșite de enumerări: cizmarul Gangu locuiește într-o „încăpere mică, ca toate celelalte din curte, înăuntru un pat, un cuier în care își atîrnă hainele, un scaun mare de lemn și unul mic cizmăresc, în trei picioare, lîngă o măsuță scundă în fața ferestrei și pe măsuță, răvășite, sculele de cizmărie. Alături, două policioare pe care înșirate unele lîngă altele, calapoadele mici și mari, își aliniau vîrfurile murdare și găurite de urmele cuielor, de parcă erau mîncate de cari" [8].

Lipsa de perspectivă, monotonia și platitudinea cotidianului sînt subliniate și statistic, prin repetarea unor imagini-idei. Așa bunoară, imaginea cu care începe romanul *Pescarii* este reluată în final: liniștea din marginea unui pitoresc tablou de natură este întreruptă pentru o clipă de cîteva împușcături și de un glas de femeie, urmate de lapidara constatare: „și viața începe iar, aceeași de toate zilele".

Romancierul se ocupă de mediile umile ale societății capitaliste, în mijlocul cărora a găsit autentice valori morale. El n-a surprins însă esențialul, care ar fi putut deveni o preocupare de căpetenie. Din această cauză creșterea avîntului mișcării muncitorești este slab urmărită, în scene episodice sau prin afirmații confuze. Personajele sale se gîndesc puțin la posibilitatea practică a schimbării condițiilor lor de viață.

---

[7] *Diplomatul, tăbăcarul și actrița*, Ed. Cartea românească, 1928, p. 10.
[8] *Ibid.*, p. 22—23.

Carol Ardeleanu cunoaște mediul descris, se documentează la fața locului, dar fără spirit selectiv. Parte din teme sînt tratate aproape fotografic. Autorul nu adîncește situațiile și nu dă o semnificație faptelor zugrăvite, nu scoate, totdeauna, poezie din faptul brut, umil și chiar vulgar. În *Casa cu fete*, romanul salvării de la foame a unei familii prin prostituție, sînt o serie de elemente factice: sfîrșitul tragic, cu moartea personajelor într-un incendiu, sau plecarea Alexandrei într-o colonie, pentru purificare. Compararea muncitorilor obosiți de muncă cu niște manechine automate, laitmotiv care începe în nuvele (de pildă în *Uzina*) și se repetă în toate romanele, denotă viziunea greșită a scriitorului și e explicația nereceptării aspectului activ, militant, al clasei muncitoare. Didacticismul este evident în special în construirea personajelor dragi autorului, cum ar fi Gangu sau Agata, nerealizate artistic. În romane abundă o serie de elemente naturaliste — similare cu cele prezente în unele opere ale lui B. Delavrancea și G. M. Zamfirescu — pline de cruzime, imagini plate și chiar triviale.

Puterea de observație a romancierului este dezavantajată de către stil. Scriitor modest, Carol Ardeleanu tratează cu îndrăzneală teme sociale diverse și aduc mai mult din punct de vedere documentar o perspectivă asupra destinului tragic pe care îl aveau oropsiții vieții în capitalism.

UNELE PROBLEME ALE FLEXIUNII PRONOMINALE

LIVIU ONU

1. *Pronumele posesiv* înlocuieşte, ca în multe alte limbi, numele obiectului posedat şi numele posesorului, şi este variabil în raport cu persoana posesorului, cu genul numelui obiectului posedat şi cu numărul obiectelor posedate şi al posesorilor. În cazurile cînd posesorul este de pers. 3 pl., indiferent de genul numelui obiectului posedat şi de numărul obiectelor posedate, nu există forme specifice de pronume posesiv. În această poziţie se foloseşte pronumele personal pentru persoana corespunzătoare, la plural genitiv *(lor)*.

	Un obiect posedat		Mai multe obiecte posedate		Persoana posesorului.
	Genul numelui obiectului posedat				
	masc., n.	fem.	masc.	fem., n.	
un posesor	al meu	a mea	ai mei	ale mele	1
	al tău	a ta	ai tăi	ale tale	2 sg.
mai mulţi posesori	al său	a sa	ai săi	ale sale	3
	al nostru	a noastră	ai noştri	ale noastre	1
	al vostru	a voastră	ai voştri	ale voastre	2 pl.
	al lor	a lor	ai lor	ale lor	3

Pentru cazurile cînd e vorba de un singur posesor de pers. a 3-a, formele respective sînt concurate de pronumele personal în genitiv, care este variabil şi în funcţie de genul posesorului. Deci:

Genul posesorului	Un obiect posedat		Mai multe obiecte posedate	
	Genul numelui obiectului posedat			
	masc., n.	fem.	masc.	fem., n.
masc., n.	al său = al lui	a sa = a lui	ai săi = ai lui	ale sale = ale lui
fem.	al său = al ei	a sa = a ei	ai săi = ai ei	ale sale = ale ei

2. Aceleaşi forme se folosesc şi cu funcţia de *adjectiv posesiv*. Limba actuală cunoaşte de fapt două situaţii:

a) cînd adjectivul posesiv este folosit fără articolul posesiv *al, a, ai, ale*, și anume după substantivele determinate de articolul definit: *cartea mea, cărțile tale;*

b) cînd adjectivul posesiv este folosit cu articolul posesiv, după substantive determinate de un articol nedefinit sau de atribute adjectivale plasate înaintea sau în urma unui substantiv: *un frate* **al său**, *această grijă* **a noastră**, *grija aceasta* **a noastră**; sau înaintea unui substantiv fără articol (care poate avea atribute adjectivale): **ale tale** *dulci cuvinte* (Eminescu).

Cazul ultim se întîlnește astăzi numai în limbajul poetic. În epoca veche construcția era uzuală și în limba comună vorbită.

3. *Flexiunea cazuală a pronumelui și a adjectivului posesiv.* Pronumele și adjectivul posesiv nu se supun decît parțial flexiunii cazuale. Formele de mai sus se folosesc la nominativ-acuzativ, care poate fi considerat aici ca un caz general. Pronumele posesive corespunzătoare unui singur obiect posedat și adjectivele posesive folosite pentru mai multe obiecte posedate nu au forme pentru genitiv-dativ. În schimb, pronumele folosite pentru mai multe obiecte posedate au cîte o formă pentru genitiv-dativ: *alor mei, alor tăi, alor săi, alor noștri...; alor mele, alor tale* etc. Construcția aceasta se folosește însă excepțional de rar. Ex.: *Am spus* **alor mei** *să nu mă aștepte.* De obicei construcția se substituie prin construcții sinonime de tipul: „subst. + + adj. posesiv" (pentru genitiv și dativ), „*la* + pron. posesiv" (pentru dativ). Ex.: *alor mei = la ai mei* (dat.), *părinților (copiilor, prietenilor, tovarășilor) mei* (genitiv, dativ).

Iar adjectivele posesive folosite pentru un obiect posedat nu au forme pentru genitiv-dativ atunci cînd numele obiectului posedat este masculin sau neutru; cînd însă numele obiectului este feminin, formele sînt variabile în caz la toate persoanele, cu excepția persoanei a 3-a pl.:

(a) mea (nom. — ac.) — *(a) mele* (gen. — dat.),
(a) ta — (a) tale,
(a) sa — (a) sale,
(a) noastră — (a) noastre,
(a) voastră — (a) voastre,
(a) lor — (a) lor.

Ex.: *cartea mea* (nom. — ac.) — *cărții mele* (gen. — dat.),
părerea ta — părerii tale,
activitatea noastră — activității noastre,
această părere a mea — acestei păreri a mele (nu:... *a mea*, nici:... *ale mele*).

Citate.

A. Pronume posesive în cazul nominativ:
Parcă era toată lumea *a mea*! (I. Creangă)
Noi cîrpim cerul cu stele.../Căci *al nostru*-i sur și rece (Eminescu)
Pe măsură ce le văd/lucrurile-s *ale mele* (L. Blaga)

B. Adjective posesive, respectiv pronume personale cu funcție de adjective posesive, fără articolul *al, a, ai, ale:*

a) *Nominativ:*
Dumnezeul *nostru:* umbră; patria *noastră:* o frază. (Eminescu)
Dorul *meu* era acum nemărginit. (I. Creangă)
Moșule, să știi că de azi înainte ești omul *meu.* (ibid.)
Părul *tău* e o flacără. (L. Blaga)

b) *Acuzativ:*
Cu cipru verde-ncinge antică fruntea *ta.* (Eminescu)
Voi credeți în scrisul *vostru,* noi nu credem în nimic. (ibid.)
Vremea se îndrepta după rîsul *meu.* (I. Creangă)
Copilul încălecat pe bățul *său* gîndește... (Ibid.)
Mama... era vestită pentru năzdrăvăniile *sale.* (ibid)
Mă pierd în ochii *tăi,* mîndră iubire. (L. Blaga)

c) *Genitiv,* pe lîngă subst. masculine și neutre la singular sau plural, sau feminine la plural:
Nourii cei negri de pe deasupra satului *nostru.* (I. Creangă)
La casa părinților *mei.* (ibid.)
Silirăm luna.../în jurul inimilor *noastre*/să se învîrtească (L. Blaga)
Tu te ascunzi/în dosul pleoapelor *mele.* (ibid.)

d) *Genitiv,* pe lîngă subst. feminine la singular (un singur obiect posedat):
Vei găsi la cel din stele/Mîngîierea vieții *tale,*/Mîntuirea feței *mele* (Eminescu)
Înaintea nopții *noastre* îmblă/Crăiasa dulcii dimineți (ibid.)
Mă gîndesc la locul nașterii *mele.* (Creangă)
Munca vieții *lor* întregi. (Eminescu)

e) *Dativ:*
Paloarei *tale* raza inocenței eu i-am dat (Eminescu)
Cînturilor *mele* zic/Adio tuturora. (ibid.)
Doamne! multă răbdare ai dat alesilor *tăi.* (I. Creangă)

C. Pronume personale de pers. 3 sg., la genitiv:
Calul *ei* cel alb ca neaua. (Eminescu)
Brațele *ei* m-au legănat. (I. Creangă)
Urnim o stîncă din locul *ei.* (ibid.)
Bunicul însă era așezat la mintea *lui.* (ibid.)
Ia seama mai bine/la faptele *lui.* (L. Blaga)
Își are/și orașul rodnicia *lui.* (ibid.)

D. Adjective posesive, respectiv pronume personale cu funcție de adjective posesive, cu articolul *al, a, ai, ale:*

a) Precedînd substantivul:
Pe-*al meu* piept capul ți-l culci. (Eminescu)
Unii plini de plăcere petrec *a lor* viață. (ibid.)
Ale tale brațe albe (ibid.)

b) După substantiv:

Întru în ograda unui megieș *al nostru.* (I. Creangă)

Și scroambele ieste *a voastre* îs pocite. (ibid.)

De ceilalți băieți *ai mei,* Vasile și Gheorghe, am rămas tare mulțămit (ibid.)

Lucrurile-s ale mele./Sînt stăpîn *al lor* și domn. (L. Blaga)

E. Construcția „*al, a, ai, ale* + pron. pers. de pers. a 3-a sg. în genitiv + substantiv":

Mureșan scutură lanțul cu-*a lui* voce ruginită (Eminescu)

El îi pune pe-*a ei* frunte mîndru diadem de stele. (ibid.)

Noaptea vine-ncetișor/Cu-*a ei* umbre suspinînde. (ibid.)

4. *Cazuri speciale de folosire a unor posesive:*

4.1. Prepozițiile și locuțiunile prepoziționale care se construiesc cu un substantiv sau cu un pronume în genitiv, se pot construi și cu un adjectiv posesiv (în cazul general). Exemple:

Nic'a lui Costache... nu mai avea stăpînire *asupra* **mea.** (I. Creangă)

A trecut drumul *pe dinaintea* **noastră** și a intrat iar în pădure. (ibid.)

Deasupra **mea**/ce flori de nori, ce zori, ce sori! (L. Blaga)

Și anotimpuri.../... m-ar găsi *în preajma* **ta** (ibid.)

În asemenea situații *meu, mea, tău, ta* etc. are sens de pronume personal în genitiv și nu mai exprimă posesiune. Spre deosebire însă de pronumele personal care are forme pentru genitiv numai la pers. 3 sg. și pl., „posesivele" *meu, mea* etc. se folosesc în asemenea relații pentru toate persoanele. Deci, pentru pers. 1 și 2 sg. și pl., unde pronumelui personal îi lipseau forme propriu-zise de genitiv, „posesivele" *meu, mea, tău, ta, nostru, noastră, vostru, voastră* au efectiv rolul de genitiv al pronumelui personal, cu deosebirea că aceste forme, atunci cînd exprimă posesiunea, se acordă în gen și număr cu numele obiectului posedat, iar cînd nu exprimă posesiunea, se stabilește un fals acord în gen și număr cu prepoziția sau locuțiunea prepozițională sub al cărei regim se află. Formal prepoziția sau locuțiunea prepozițională respectivă are aparența unui substantiv articulat cu articolul definit de feminin *(asupra, contra, deasupra, înaintea, pe dinaintea, în preajma* etc.), mai rar masculin neutru *(în jurul, împrejurul* etc.)[1]. E de observat că nu se cunosc cazuri în care falsul articol, în realitate un indice prepozițional, să fie la plural.

Pentru genitivul pers. 3 sg., pron. personal propriu-zis concurează cu „adjectivele posesive". Ex.:

...niște porci, care grohăiau *împrejurul* **ei** (.I. Creangă)

Noi scoteam mîțele de prin ocnițe... și le șmotream *dinaintea* **lui** [= dinaintea tatălui] de le mergea colbul. (ibid.)

Frecvența construcțiilor de tipul „prep. + adj. pos.", este foarte redusă în limba vorbită, în comparație cu celelalte situații, în care adj. posesiv are sens posesiv.

Aceasta este singura relație sintactică și singura semnificație a „adjectivului posesiv" care ar pleda pentru încadrarea formelor respective printre

[1] Din punct de vedere istoric, *—a, —l* sînt articole definite.

formele pronumelui personal (deci: nu adjectiv posesiv, nu pronume posesiv). Acordul formal în gen și număr cu elementul sub al cărui regim se află, un acord de tip adjectival, ne indică însă că avem de a face cu o categorie mixtă, cu caracteristici distribuționale și semantice pronominale și cu caracteristici morfo-sintactice *adjectivale* (acordul în gen și număr, de tip adjectival), în același timp.

Pentru a nu încărca terminologia gramaticală cu un nou termen, valabil de fapt pentru o clasă foarte redusă de cuvinte, credem că e mai practic de a considera pe *meu, mea, tău, ta* etc. din asemenea relații drept adjective posesive de tip special.

4.2. Cînd e vorba de un nume de rudenie, iar posesorul este unul singur, substantivul care denumește rudenia se folosește de obicei nearticulat, iar adjectivul posesiv se enunță enclitic la substantiv: *frate-tău, cumnată-sa, mamă-sa, maică-sa, fiică-sa, fii-sa, bărbată-său, tat-so, tat-to, mă-sa, nevastă-mea, soacră-ta.*

În asemenea situații, substantivul nearticulat are valoarea unui substantiv determinat cu articol definit. Deci: *frate-tău = fratele tău; mă-sa = = mamă-sa* etc.

În limba vorbită, mai ales în combinațiile cele mai frecvente, adjectivul posesiv (adesea și substantivul) suferă modificări fonetice sensibile:

$$\textit{frate-tău} \begin{cases} \textit{frat-tu} > \textit{fra-tu} \\ \textit{frat-to} > \textit{fra-to} \end{cases}$$

$$\textit{tată-său} \begin{cases} \textit{tat-su} > \textit{ta-su} \\ \textit{tat-so} > \textit{ta-so} \end{cases}$$

4. 3. Pronumele și adjectivele posesive pot avea în limbajul familiar sensuri restrînse. De ex.: *al meu* „soțul meu" (în convorbirile dintre femeile măritate), *ai noștri* „cei din grupul nostru, tovarășii noștri" *(Trăiască* **ai noștri!**; **Ai noștri** *ca brazii!).*

Mai bine să ne căutăm **de ale noastre**. (I. Creangă) (adică: „de treburile noastre").

Ale noastre *sînt flori la ureche, pe lîngă cele ce spune în cărți.* (I. Creangă). (adică: „treburile noastre").

*Bunicul... lăsa pe bunica într-***ale sale,** *ca un cap de femeie ce se găsea.* (ibid.)

5. *Problema articolului posesiv și distincția pronume-adjectiv.* Structura pronumelui posesiv, adică combinația „articol posesiv *(al, a, ai, ale)* + forme ca *meu, mea, mei, mele* etc." și distincția dintre pronumele și adjectivul posesiv, așa cum rezultă ele din expunerea noastră de pînă aici, sînt prezentate în lumina concepției curente în gramaticile noastre actuale. Acest mod de a trata problemele ridică însă cel puțin 2 întrebări: a) oare nu cumva trebuie considerate *al, a, ai, ale* drept o altă categorie morfo-lexicală? b) oare singur criteriul sintactic este suficient pentru a considera că o clasă morfo-lexicală flexibilă este o dată pronume, altă dată adjectiv?

Răspunsul nostru la prima întrebare este următorul: cînd grupul „art. posesiv + forme ca *meu, mea* etc". are funcția sintactică de atribut adjec-

tival al unui substantiv care urmează, atunci *al, a, ai, ale* este articol hotărît substantival (proclitic), iar *meu, mea* etc. sînt adjective posesive. De ex.: **al** *meu* **soț** (în limbajul familiar) = *soțul meu.*

Cînd același grup are funcția de nume predicativ, subiect etc., *al, a, ai, ale* este un articol-pronume, iar *meu, mea* etc. sînt adjective posesive. Ex.: *Ochii tăi să fie* **ai miei**. (Jarnik-Bîrseanu). Aici *ai* = *ochii*, deci reia substantivul pe care-l înlocuiește, sub forma unui articol (care exprimă categoriile de gen și număr).

Ai mei *pierduți sînt, pașă, toți* (G. Coșbuc). *(Ai mei* = familia mea; soția și copiii mei.).

Cînd grupul „art. posesiv + forme ca *meu, mea* etc." încheie o construcție de tipul „subst. + unul sau mai multe atribute (adjectivale, substantivale, prepoziționale) ale substantivului sau un complement circumstanțial dislocat" și se află sub regimul primului element, atunci *al, a, ai, ale* este articol substantival anaforic folosit ca apoziție, iar *meu, mea* etc. e adjectiv posesiv cu rol de atribut adjectival. Aici articolul *al, a, ai, ale* reia (printr-un simbol care exprimă deci numai genul și numărul) substantivul regent (foarte rar un pronume demonstrativ) exprimat înainte, pentru a stabili legătura dintre acesta și un atribut substantival în genitiv, un atribut pronominal posesiv sau un atribut numeral ordinal care urmează. Ex.:

Să fie *pașii* mici și guralivi **ai ei.** (L. Blaga).

Articolul posesiv se acordă deci în număr și gen cu substantivul pe care-l reia *(pașii...* **ai***)*, fiind indiferent față de genitivul sau față de adjectivul posesiv care urmează și care, de fapt, este sub regimul direct al acestui articol și, numai prin intermediul articolului, sub regimul substantivului indicat de acesta.

Aceeași semnificație o are construcția cu articol posesiv și atunci cînd e folosită după un nume propriu. Ex.:

Am să ieu nepotul cu mine și am să-l duc la Broșteni cu Dumitru *al meu* (I. Creangă).

David *al meu* are de gînd să mă bage de vie în mormînt cu apu căturile lui. (ibid.)

Pe-Ardun *al tău*/.../N-ai să-l mai vezi în zbor nebun (G. Coșbuc).

Aici *al* reia, ca o apoziție, numele propriu *Dumitru, David, Arăun.* exprimat nemijlocit înainte, iar *meu, tău* este un simplu atribut adjectival.

În concluzie, construcțiile de tipul *al meu, a mea* etc. cuprind două unități morfologice distincte, în care *meu, mea* etc. sînt totdeauna adjective posesive, iar *al, a, ai, ale,* în raport cu contextul, poate fi articol hotărît substantival, articol-pronume sau articol substantival anaforic.

Răspunsul la întrebarea a doua. Pentru părțile de vorbire neflexibile într-adevăr criteriul sintactic (deci și semantic) este singurul care ne poate ajuta să distingem cînd unul și același cuvînt e prepoziție sau conjuncție e conjuncție sau adverb etc. De ex.: *de* prepoziție și conjuncție, *cînd* conjuncție și adverb, *de-a lungul* prepoziție și adverb. Dar pentru morfo-lexeme flexibile, criteriul fundamental de stabilire a claselor morfologice este flexiunea. Un cuvînt ca *toamnă*, indiferent dacă e subiect, atribut, complement

nume predicativ sau reprezintă o propoziție nominală, — e totdeauna considerat ca substantiv. Flexiunea acestui substantiv nu se modifică în raport cu diferitele ipostaze sintactice. În schimb un adjectiv folosit cu funcția de complement circumstanțial de mod devine adverb. Ca adverb, adjectivul respectiv își pierde flexiunea (cf. *cîntă frumos*, față de *un cîntec frumos*). Adverbul *frumos* este neflexibil ca orice adverb, pe cînd adjectivul *frumos* se supune flexiunii adjectivale.

Pronumele posesiv și adjectivul posesiv sînt ele oare în situația unei clase morfologice bivalente, ca adjectivul *frumos*?

În lumina analizei pe care am încercat s-o facem asupra pronumelui posesiv, am văzut că, de fapt, la orice situație ne-am referi, limba română nu are un pronume posesiv propriu-zis, ci un adjectiv posesiv precedat de un articol a cărui valoare e variabilă în funcție de context. Prin urmare, distincția pronume posesiv-adjectiv posesiv se întemeiază pe o falsă opoziție. În realitate, ambele categorii se reduc la una singură: la adjectivul posesiv *meu, mea, mei, mele, tău, ta, tăi, tale* etc., care, după împrejurări, poate fi precedat de articolul posesiv *al, a, ai, ale*.

Bineînțeles, pronumele personal de pers. 3 sg. în genitiv *al, a, ai, ale lui, ei*, trebuie considerat și pe mai departe drept pronume personal. Concurența cu adjectivul posesiv *său, sa, săi, sale* nu ne dă dreptul să-l asimilăm la categoria adjectivului posesiv.

La distincția morfologică se adaugă și unele deosebiri de natură stilistică.

Dar, chiar dacă am considera articolul posesiv *al, a, ai, ale* ca element constitutiv al unei unități morfologice de tipul *al meu, a mea* etc., și atunci distincția pronume posesiv — adjectiv posesiv este arbitrară. Sub raport flexional observăm că nu există un fascicol de trăsături distinctive pentru fiecare dintre cele două „unități". Flexiunea lor fundamentală este aceeași: o flexiune de tip adjectival. Micile deosebiri sînt cu totul nesemnificative.

Sub raport semantic, e adevărat, apropierea de categoria pronumelui este evidentă. Mai mult. Acest adjectiv posesiv are valoarea de genitiv al pronumelui personal. Dar asemenea apropieri semantice și asemenea întrepătrunderi morfologice nu constituie un criteriu pentru încadrarea aceleiași categorii de cuvinte în două clase morfologice distincte. Numai dacă, în condițiile unei apropieri sau ale unei eventuale identități semantice, există o flexiune distinctă, atunci desigur avem de a face cu două clase morfologice distincte. Substantivul *luptă* și verbul *luptă*, interjecția *haide* și verbul *vino* etc. etc., sînt tratate drept elemente ale unor clase morfologice distincte, în ciuda apropierii sau identității lor semantice.

6. Adjectivul posesiv, cu întreg sistemul său de forme, cu toate variatele relații pe care le stabilește și cu toate semnificațiile pe care le are, este o clasă morfologică relativ omogenă cu caracteristici formale de adjectiv, dar cu sens pronominal. Deoarece în morfologie primează criteriul formal, noi considerăm că nu există nici o piedică pentru a lua în bloc pronumele și adjectivul posesiv ca o singură clasă morfologică și de a disocia din con-

structie articolul posesiv *al, a, ai, ale*, care este o unitate morfo-lexicală distinctă.

În felul acesta credem că se lichidează și litigiile pe care le provoacă, atît în rîndurile elevilor și studenților, cît și în rîndurile specialiștilor, analiza morfo-sintactică a pronumelui posesiv.[2]

---

[2] Bibliografie: Academia R.S.R., *Gramatica limbii române*, vol. I, ed. a II-a revăzută și adăugită (Tiraj nou). Buc., 1966, p. 135—180; Elena Berea, *Din istoria posesivului* s ă u-l u i *în limba română*, în SCL, XII (1961), p. 319—333; R.A. Budagov, *Funcțiunea pronumelor personale în limba română modernă*, în SCL, I (1950), p. 35—56; J. Byck, *L'emploi affectif du pronom personnel en roumain în* BL, V (1937), p. 15—32; B. Cazacu, *Remarques sur l'emploi des adjectifs possessifs en roumain*, în BL,XV (1947), p. 95—102; O. Densusianu, *Istoria limbii române*, Buc., 1961, vol. I—II; N. Drăganu, *Elemente de sintaxă a limbii române*, Buc., 1945, p. 68—69,75,81; D. Găzdaru, *Descendenții demonstrativului latin* i l l e *în limba română*, Iași, 1929; Al. Graur, *Notes sur l'emploi enclitique des adjectifs possessifs en roumain*, în BL, XIII (1945), p. 156—161; Valeria Guțu, *Propoziții relative*, în SG, II, p. 165—166; Maria Iliescu, *Concurența dintre pronumele relative* c a r e *și* c e, în SG, I, p. 25—35; Iorgu Iordan, *Limba română actuală. O gramatică a „greșelilor"*, ed. a II-a, Buc. 1947, p. 113—123, 306—332; idem, *Limba română contemporană*, ed. a II-a, Buc., 1956, p. 368—405, 617—623; Iorgu Iordan, Maria Manoliu, *Introducere în lingvistica romanică*, Buc., 1965, p. 161—181; Iorgu Iordan, Valeria Guțu-Romalo, Al. Niculescu, *Structura morfologică a limbii române contemporane*, Buc., 1967, p. 117—156; G. Istrate, *Construcții pronominale pleonastice*, în AUI, secț. III, t. II (1956), fasc. 1—2, p. 395—398; Maria Manoliu, *Asupra claselor pronominale în limba română contemporană*, în SCL, XV (1964), p. 181—193; Maria Manoliu, *Genitivul pronumelui personal în limba română contemporană*, în *Elemente de lingvistică structurală*, Buc., 1967, p. 274—290; Th. Naum, *Observații despre pronumele posesiv latin și român*, în „Anuarul Institutului de studii clasice", Cluj, III (1936—1940), p. 124—147; Al. Niculescu, Al Roceric, *Pronumele* d î n s u l *în limba română*, în SCL, VIII (1957), p. 315—345; Liviu Onu, *Un moment important în studiul limbii române*, în „Steaua", V (1954), nr. 6, p. 71—73, 80—81; T. Papahagi, *Din morfologia limbii române*, Buc., 1937, p. 16—22; E. Richter, *Zur Syntax des rumänischen Possessiv-Pronomens 3. Person*, în ZRPh, XXV (1901), p. 424—448; Al. Rosetti, *Istoria limbii române de la origini pînă în secolul al XVII-lea*, Buc., 1968; L. Spitzer, *Roumanian: 'un prieten al meu'*, în „Word", VI (1950), p. 141—159; Sorin Stati, *Verbe „reflexive" construite cu dativul*, în SCL, V (1954), p. 135—146; Fl. Șuteu, *Atribut pronominal sau complement indirect?*, în LR, XI (1962), p. 267—276.

O PARTICULARITATE A UNOR VERBE DE MIȘCARE: REFLEXIVE SAU INTRANZITIVE?

ANA CANARACHE

O serie de verbe de mișcare se prezintă în limba română, după cum se știe, atît ca reflexive cît și ca intranzitive, înțelesul lor rămînînd în ambele cazuri exact același. Astfel putem spune: *mă urc* (sau *urc*) la deal. Călărețul *se coboară* (sau *coboară*) de pe cal. *Se mișcă* (sau *mișcă*) ceva în iarbă. *Mă feresc* (sau *feresc*) în lături etc.

Includ în rîndul verbelor de mișcare și pe *a se grăbi, a se sili* etc., care deșteaptă ideea de *mișcări* grăbite. Și aceste verbe cunosc ambele forme: oamenii *se grăbesc* (sau *grăbesc*) spre sat. Fata *se silește* (sau *silește*) să termine lucrul.

Dacă ambele forme sînt egal admise, se pare însă că la imperativ se preferă formele intranzitive:

Cobori în jos, luceafăr blînd...

Căpitane Răducane, *Coboară* din deal la vale (Jarník-Bîrseanu, în DA).

Cobori, Doamne, pe pămînt, De vezi Neamțul ce-o făcut (Reteganul, ib.).

Scobori, bade, jos la vale (Doine, ib.).

Mișcă, băiete (Odobescu, în DL).

Stai, morișcă, *nu mișca* (Teodorescu ib.).

Feriți... feriți.. Și ei apucau a se feri (Camilar, ib.). Sau, într-o formă mai puțin literară: *Feri*, cîine de zmeu (Reteganul, în DA).

Stăpîne, stăpîne... *silește* de mă potcovește (Teodorescu, în DL).

Nu sili să te măriți (Jarník-Bîrseanu, ib.).

Grăbește, aleargă, fugi (Alecsandri, în DA).

Mai puțin uzuale, dar totuși bine reprezentate și formele:

Stai, *nu grăbi* a te duce (Alecsandri, în DA). *Nu grăbi* la măritat (Hodoș, ib.). Te rog, *grăbește* (Reteganul, ib.). *Nu grăbi* peste măsură (Zanne, ib.).

Conjunctivul cu valoare de imperativ cunoaște și el mai curînd intranzitivul decît reflexivul:

De te àting, *să feri* în lături (Eminescu, în DA).

Trebuie *să zoriți* (Stancu, în DL).

Preferința pentru intranzitiv nu este de dată recentă. O întîlnim și în limba veche:

Silește să ne fii Domn (N. Costin, în DDRF).

Grăbește spre rugăciunea celor ce strigă către tine (Mineiul, în DA).

Sîrguiaște de pogori (Varlaam, în DA, s.v. coborî).

Tendința de a renunța la pronumele reflexiv în poziția de imperativ apare și mai evidentă dacă analizăm unele verbe de mișcare care, deși pur reflexive, pierd de multe ori la imperativ pronumele reflexiv și devin intranzitive. Astfel verbul *a păzi*, pe lîngă imperativul normal: *păzește-te*, cunoaște și un imperativ intranzitiv: *păzește*, că vine mașina [1].

A se sui, verb de asemenea reflexiv, apare la imperativ și sub forma intranzitivă:

Sui în căruță, cumnate (Sbiera, în DL).

Sui pe cal și treci la mine (Șez., ib.).

Verbul *a se uita* a pierdut pînă într-atîta forma reflexivă la imperativ, încît a căpătat, sub forma intranzitivă, valoarea de simplă interjecție:

Uite ce vorbește gîrbova și neputincioasa (Creangă, în DL).

Uite graurii pe luncă (Coșbuc, ib.). [2]

Trebuie să remarcăm în special situația verbului *a se scula*, pur reflexiv, atunci cînd este vorba de indicativ, de conjunctiv etc. — pentru oricare din accepțiunile lui:

a se scula din somn „a se deștepta";

a se scula de pe scaun „a se ridica";

a se scula împotriva asupririi „a se răzvrăti".

La imperativ însă verbul este dublat — ba chiar serios concurat — de forma intranzitivă. În adevăr, alături de *scoală-te* întîlnim, pentru oricare din accepțiunile de mai sus, forma intranzitivă *scoală*:

Scoală, duglișule (Creangă, în DDRF). Mă, *scoală*... dar Greu-ca-Pămîntul dormea dus (Reteganul, în DL).

Scoală de dinaintea mea, afurisitule (Sbiera, ib.). *Sculați* în două picioare (Bibicescu, ib.).

Scoală și vin la luptă (Alecsandri, ib.). *Sculați*!... Lăsați revolta ca să dea alarma (Neculuță, ib.). Iată, lumea se deșteaptă... *sculați* toți cu bărbăție (Alecsandri, ib.).

Să remarcăm și expresia atît de lapidară, dar atît de sugestivă: *Scoală* tu să șed eu.

Suprimarea pronumelui reflexiv, scurtînd exprimarea, conferă vorbirii mai multă vioiciune și rapiditate, mai multă vigoare, mai mult dinamism. Nota de „comandă" pe care imperativul o include prin definiție, devine mai accentuată, mai vie, mai puternică. Dimpotrviă, pronumele reflexiv, lungind comunicarea, „moaie" ordinul dat, îi slăbește intensitatea, îi taie din avînt.

Și să încheiem această scurtă observație cu binecunoscutele versuri: „*Sculați*, nu-i nici o mîntuire... *Sculați*, voi, oropsiți ai vieții..." în care larga perspectivă, larga viziune, amploarea, avîntul înaripat pe care poetul a voit să-l imprime îndemnului său a fost obținut tocmai prin forma intranzitivă a verbului.

---

[1] S-a putut ajunge la forma *păzește* și pentru a se evita repetarea neplăcută a silabei *-te*. Singularul fără pronumele reflexiv a atras apoi și pluralul: *păziți!*

[2] Forma inițială de imperativ: *uită-te* a devenit, printr-un proces de asimilare, *uite-te*, apoi s-a redus la *uite*, care a atras după sine și pluralul *uitați*, destul de răspîndit. Să notăm de altfel și forma, atît de curentă, ia *te uită*, cu inversarea pronumelui reflexiv.

NUME DE ANIMALE DIN JUDEȚUL ALBA*

TRAIAN PĂTRĂȘCANU

Un studiu care să cerceteze problema numelor de animale pe plan național n-a fost publicat pînă în prezent. Au apărut însă în ultimii 30—40 de ani cîteva studii care cercetează numele de animale dintr-un ținut sau altul, majoritatea lor dezbătînd Transilvania și numai în ultima vreme și Oltenia. Mai mult decît atît, doar două lucrări mai importante cercetează problema în mod special [1] restul sînt fie liste, fie o completare la studierea numelor de oameni din regiunea respectivă. [2]

Aceasta fiind situația, socotim că pentru alcătuirea unei lucrări de anvergură sînt necesare lucrări care să studieze numele de animale din diferitele părți ale țării și care să formeze o bază de plecare pentru un studiu mai vast. O astfel de menire îndeplinește și studiul de față. Pentru alcătuirea lui s-a cules material dintr-un număr de 59 de localități din județul Alba: de pe văile Mureșului, Ampoiului, Sebeșului, Gălzii, din Țara Vinului, din Țara Moților, precum și din împrejurimile Aiudului și Blajului.

Ancheta a fost efectuată în anii 1967 și 1968 pe baza unui chestionar și avînd ca punct de plecare două centre: *Alba Iulia* și *Baia de Arieș*. La Alba Iulia materialul a fost cules de către autorul lucrării cu sprijinul elevilor din clasele a X^a D și a X^a B de la liceul „Horia, Cloșca și Crișan" din localitate. Au fost anchetate 13 localități din Valea Mureșului, 5 localități din Țara Vinului, 5 de pe Valea Gălzii și a Geoagiului, 3 pe de platforma Secașului, 2 de pe Valea Sebeșului, 6 de pe Valea Ampoiului și, în sfîrșit, 2 de pe Valea Tîrnavelor. În total 39 de localități. La *Baia de Arieș* s-a cules material dintr-un număr de 20 de localități din M. Apuseni de către elevii claselor a X^a A și B de la liceul din localitate sub îngrijirea prof. Vasile Harda, căruia îi aducem pe această cale viile noastre mulțumiri. Referitor la regiunea cercetată vezi harta anexă.

După cum se poate observa, au fost cercetate: *zone din Cîmpia Transilvaniei*, unde trăiesc „țăranii" [3] și unde predomină agricultura, iar creșterea

---

* Lucrare distinsă cu mențiune de concursul de lucrări științifice ale cadrelor didactice, organizat de S.S.F., 1968.

[1] Șt. Pașca, *Nume de persoane și nume de animale în Țara Oltului*, Buc. 1936; Gr. Brîncuș, *Nume date animalelor domestice*, în „Limba română", nr. 2, 1967.

[2] C. Gregorian, *Graiul din Clopotiva*, în „Grai și suflet", VII, 1937;

[3] Cei care locuiesc „în țară, la cîmpie" în graiul mocanilor și țapilor, Mocanii de pe Valea Ampoiului spun că de la Ampoița în jos, începe „țara". Pentru ei în „țară" este lumea șesului (I. Chelcea, *Cercetări etnografice în bazinul Zlatnei și Valea Ampoiului*).

vitelor are un caracter secundar; *zona de deal:* mocănimea Aiudului, Platforma Secașului, Țara Vinului, Valea Sebeșului și în sfîrșit mocănimea Albei care se întinde de la Gura Ampoiței și pînă sub Dealul Mare și Vîrful Albii (Intregalde); *zone de munte*, „Țara Moților", cunoscută și sub numele de zona țapilor, de la Sălciua și Ponor, pînă la Arada și Avram Iancu. Dacă mocanii practică în același timp și creșterea vitelor și agricultura, accentul căzînd însă pe creșterea vitelor, în timpul verii mocanii ducîndu-și vitele și oile spre locurile mai înalte unde găsesc pășune mai bună, în schimb, moții nu fac agricultură, dar practică creșterea vitelor, alături de fabricarea obiectelor din lemn în care au devenit vestiți.

De la bun început trebuie arătat că ceea ce deosebește lucrarea de față de altele asemănătoare este bogăția numelor de animale cuprinse în liste de nume și în glosar, care cuprind 1207 nume, atribuite de 1325 ori (diferența de 118 nume provine deci din faptul că uneori același nume este atribuit mai multor feluri de animale). Bogăția aceasta de nume dovedește încă o dată largile posibilități ale limbii române, precum și faptul că poporul nostru are o bogată tradiție în ceea ce privește creșterea animalelor. Mai mult decît atît, din cauza condițiilor geografice, în regiunea cercetată pentru alcătuirea lucrării de față s-a practicat de secole aproape toate felurile de viață pastorală cunoscute de către români: *păstoritul agricol* fără staul și stînă, în cadrul căruia vitele sînt duse dimineața la pășunat și aduse seara în curtea gospodarului și care poate fi întîlnit mai ales la cîmpie; *păstoritul agricol de pendulare simplă* cu staul și stînă, în timpul verii (iernatul se face în sat, în cadrul gospodăriei); *păstoritul de pendulare dublă* întîlnit în Valea Sebeșului și la Mocănimea Albei, în cadrul căruia, pendulării simple i se mai adaugă deplasarea vitelor și oilor în zona fînețelor de pădure începînd de prin noiembrie, cînd turmele sînt coborîte din regiunile mai înalte și pînă spre sfîrșitul lui decembrie, cînd sînt duse în sat. În toată această perioadă ele pasc otava și apoi mănîncă fînul adunat spre sfîrșitul lui iunie și în iulie (din cauza climatului mai rece are loc o singură cositură). Ca adăpost pentru vite este construit sălașul și „staulul" [4]. Atît păstoritul transhumant în zonele învecinate, cît și cel în ținuturi îndepărtate nu mai pot fi întîlnite în regiunea cercetată de noi. Doar turmele din Mărginenimea Sibiului trec prin ținutul nostru fie spre Aiud-Turda-Cluj, fie spre Țara Hațegului și Banat pe vechile drumuri de transhumanță.

Practicarea pe scară întinsă a păstoritului agricol și a celui de pendulare simplă face ca gospodarul să cunoască fiecare animal în parte, să-l aibă în preajma sa și drept urmare să simtă nevoia de a-l deosebi de altul de felul lui prin atribuirea de nume. Așa se explică numărul mare de nume culese, care în ordine descrescătoare sînt atribuite: *cîinilor* (24%), *vacilor* (12,3%), *oilor* (10,4%), *găinilor* (8,9%), *pisicilor* (8,8%), *caprelor* (8,7%), *boilor* (6,8%), *porcilor* (4,9%), *gîștelor* (1,8%) și *rațelor* (1,8%). Se poate observa că dacă cel mai mare număr de nume atribuite sînt ale cîinilor, cailor, vacilor și oilor, în schimb, numele de gîște, rațe sînt puține, ceea ce dovedește încă o dată

[4] Vezi N. Dunăre, *Probleme de etnografie în ținutul Alba Iulia*, în *Apulum*, V, Ed. științifică, Buc., 1965, p. 481—494.

că acestor păsări de curte li se atribuie rar nume, indiferent de regiune. De altfel, mulți informatori au declarat că în satul lor nu se atribuie nume rațelor și gîștelor, uneori chiar și porcilor.

Următorul tablou sinoptic reliefează cu prisosință cele de mai sus, precum și originea sau caracterul tradițional sau modern al numelor atribuite.

Animalul căruia i s-a atribuit numele	Total numiri atribuite	Procentul față de totalul numelor	Locul pe care-l ocupă	Originea acestor nume		Caracterul lor	
				Românești sau formate pe teren românesc	Străine	Tradițional	Modern
Boi	91	6,8	VIII	68	23	91	—
Vaci	165	12,3	III	149	16	16	—
Cai	170	12,6	II	139	31	164	6
Oi	137	10,4	IV	137	—	136	1
Capre	110	8,7	VII	109	1	109	1
Porci	64	4,4	IX	62	2	63	1
Găini	118	9,8	V	118	—	118	—
Rațe	24	1,8	XI	24	—	24	—
Gîște	26	1,8	X	26	—	25	1
Cîini	304	23	I	278	26	290	14
Pisici	116	8,8	IV	111	5	99	17
Total	1 325	—	—	1 221	104	1 284	41
Procente				99%	9%	97%	3%

După cum era și de așteptat, în regiunea cercetată am întîlnit la vitele cornute și la cai (numele străine de cîini nu le-am luat în discuție deoarece ele derivă în special din nume de oameni) nume străine, mai multe ungurești și mai puține germane. Faptul este explicabil, datorită conviețuirii românilor din Transilvania cu maghiarii și cu sașii. Motivele împrumutului sînt atît de ordin economic, prin vînzare-cumpărare, îmbunătățirea rasei etc. cît și de ordin psihologic, bineînțeles cu ani în urmă „(astăzi ele se păstrează datorită tradiției), deoarece numele străine „fiind neînțelese de dînșii (de români, n.n.) prezentau o notă mai particulară și se bucurau astfel de mai mult prestigiu." [5]

Printre aceste nume amintim: [6] *Din maghiară:* Andras, Atila, Barna, Barta, Bator, Bimbo, Boandi, Boșa, Boboți, Borza, Brișca, Burcuș, Caila, Cati, Cendea, Cheșa, Cinoș, Daru, Deneș, Dereș, Dudaș, Erji, Eroș, Fiscu, Gabor, Ghiuri, Hodi, Iambor, Iosca, Istvan, Iulcea, Iuți, Juji, Lomboș, Lori, Mojar, Paly, Renghea, Rendea, Sochea, Șandor, Sugar, Zoli, Zoltan, Zolti etc. *Din germană:* Adela, Adolf, Bindăr, Buți, Dolfi, Friț, Franț, Luiza, Valdi, Zuza etc.

Analizînd originea acestor nume se poate constata cu ușurință că în marea lor majoritate (91%) sînt fie românești, fie derivate pe teren româ-

[5] Șt. Pașca, *Op. cit.*, p. 150.
[6] Pentru explicarea fiecărui nume v. glosarul.

nesc [7]. Dintre cele derivate pe temeiul limbii române și adaptate la normele fonetice ale limbii noastre amintim cîteva: Bărnacea și Bărnaia, ambele derivate din magh. Barna „brun"; Bîrzuia derivat din magh. borzos („nepieptănat, ciufulit"; Bușuliga și Bușunel derivate din magh. busa „cu capul mare"; Lăban și Lăbău derivate din magh. làb „picior"; Seichea derivat din magh. Szöke, bălan, blond"; Talpoș și Tălpan derivat din magh. talp; Tăpălaga, Tăpălăgoasa și Tăpălăguța derivate din magh. talpalló „picior mare și deformat"; Vendrița derivat din germ. Wander „excursie" utilizat aici în expresia „A umbra în vandră" „a umbla lela, haimana". După cum se vede doar 9% din totalul numelor culese sînt străine (maghiare și germane). Dintre acestea cele mai multe sînt atribuite cailor, cîinilor, boilor și vacilor. La oi, găini, rațe și gîște n-au putut fi întîlnite nume străine.

În ceea ce privește caracterul tradițional sau modern al acestor nume se poate observa că deși există o tendință vizibilă de modernizare a bagajului onomastic [8], totuși marea majoritate o formează numele tradiționale (97%). Dintre numele moderne care alcătuiesc doar 3% din total, multe dintre ele prezentînd o mai mică importanță deoarece sînt derivate din nume de oameni, amintim: *Cai:* Fury, Jupi, Lili, Lola, Luci, Lulu; *Oi:* Colectivista; *Capre:* Nuți; *Porci:* Ligi; *Gîște:* Gina; *Cîini:* Bobi, Dixi, Fram, Laica, Nimfi, Pufi, Rex, Taxi, Valdi, Winetou; *Pisici:* Angelica, Bebi, Lili, Loli, Michi, Mona, Tigreta, Țumpilica, Zizi etc.

Studierea numelor de animale cuprinse în glosarul care însoțește lucrarea de față, fie pe baza criteriilor de acordare a numelor, fie pe baza altor criterii după cum se va putea vedea în materialul de analiză, duce la concluzii interesante.

I. *În ceea ce privește criteriile de acordare a numelor:*

1. *Înfățișarea fizică* oferă cercetătorului cele mai multe nume. Aceste nume ocupă primul loc în ceea ce privește numărul, exceptînd pe cele atribuite după numele de oameni, pe care le-am înregistrat dar care au o mai mică importanță.

Boi: Albean, Albu, Barna „brun", Bălanu, Bălțatu, Bodor... cu părul creț; Boițaș „cu părul lung între coarne", Lomboș „cu părul din coadă stufos", *Negrilă, Plăvan, Sugar,* „svelt, tras ca prin inel".

Vaci: Alba, Bălaia, Bălana, Bălțata, Bărnacea, „brună", Bîrzuia, Boboșa, „pestriță", Bodorica, Càila „cu coarnele răsucite", Cheșaia „bălțata", Cioampa „fără un corn", Cioanca, Codalba, Cornacea, Cornița, Creața, Gălbioara, Gălbița, Mica, Micuța, Negraia, Pistruia, Roșia, Roșiuța, Seichea „bălana", Steaua, Șuta, Tărcata, Țițolea.

Cai: Alba, Bălanu, Breaza, Dereș „cenușiu, de culoarea șoarecelui", Mucedu, Mura, Murgu, Negru, Pintenoaga, Pintenogu, Pletea, Porumbu, Roaiba, Roibu, Sura, Surana, Suru, Șarga, Șargu.

Oi: Băla, Bălaia, Bălăioara, Bălănuța, Bălășica, Bălu, Băluca, Băluța, Bîrca,

[7] Dovedirea majorității covîrșitoare a elementului românesc din antroponomastica și toponimia ținutului Albei am făcut-o în *Nume de oameni din Valea Mureșului* (în rev. „Limba română" nr. 5, 1967) și în *Toponimia a două comune din raionul Alba: Zladna și Ciugud* (în *Apulum,* VI, 1967).

[8] V. și articolul nostru *Modernizarea onomasticii* în „Ritmuri hunedorene", nr. 2, 1967.

Animalul căruia i s-a atribuit numele	Total numiri atribuite	ATRIBUITE ¦DUPĂ:																	Nume de oameni		
		Înfățișarea fizică	Năravuri, calități, defecte	Nume de animale	Nume de flori	Nume de obiecte	Nume de păsări	Nume topice	Nume etnice	Apelative	Zilele săptămînii	Soi, rasă	Părți ale corpului	Sărbători	Elem. ale naturii	Interjecții	Momentul nașterii	Produsul animalului	Românește	Străine	Obscure
Boi	91	18	15	4	9	—	3	—	1	—	6	—	—	2	—	—	1	—	19	12	1
Vaci	165	30	21	7	29	—	5	12	1	—	9	—	—	5	2	—	—	3	23	7	5
Cai	170	23	14	2	4	1	7	7	8	—	—	—	—	—	2	—	—	—	66	31	5
Oi	137	52	14	13	14	14	3	3	—	—	—	4	—	—	—	1	—	—	12	1	6
Capre	110	33	5	18	8	5	7	3	1	2	—	—	—	—	—	—	—	—	21	3	4
Porci	64	11	6	3	—	1	—	—	1	5	—	3	—	—	—	—	—	—	33	—	1
Găini	118	69	21	—	5	2	6	—	4	—	—	—	—	—	—	—	—	—	8	2	1
Rațe	24	12	6	—	1	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	2	—	—
Gîște	26	6	8	—	1	3	3	1	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	2	—	—
Găini	304	39	39	35	11	14	4	5	10	2	1	3	8	—	—	—	3	—	81	34	15
Pisici	116	9	8	18	4	2	3	—	1	5	—	—	2	—	—	1	—	—	52	7	4
Total	1325	308	157	100	86	43	41	31	27	14	16	10	10	7	6	6	4	3	319	97	42
Procentul		24	11	7,5	6,3	3,2	3,1	2,3	2	1	1,1	0,8	0,8	0,5	0,4	0,4	0,1	0,1	25	7,3	3,1

Bîla, Brezduța, Bucălaia, Buboasa, Bumburica, Bușuliga, Ciorana, Ciula, Ciuta, Clepa Coarna, Cobelciu, Codălana, Cornatica, Corneja, Cornejica, Cornuța, Creața, Curta, Griva, Lățoasa, Lînoasa, Mărgica, Mura, Mureșa, Mureșica, Neagra, Negruța, Oacăra, Oacheșa, Ocheșica, Pantofica, Pintenoaga, Pistruia, Strugura.

Capre: Albuța, Bălța, Bălțuca, Bărbosu, Brezuca, Cărbunicea, Cășuța, Cercela, Cerceluca, Cercelușa, Ciuta, Cornița, Gălbinușa, Hegheșa „cu coarnele date pe spate", Mărgela, Mărgelata, Muceda, Murguța, Peguța, Strugurica, Surica, Țăposu, Vînăta.

Porci: Brăzdatu, Cefosu, Clăpu, Flit-Lung, Grasu, Mărgeluța, Mărgelaș, Măscurenciu, Mistrețu, Pintecosu, Vărgatu.

Găini: Albuța, Bogheta, Borza, Borzuța, Bubulina, Căposu, Cenușiu, Cioara, Cioc-Galben, Ciociata, Ciocoșa, Cioncușa, Ciotată, Ciupelita, Ciuta, Coadă de Păun, Cedaia, Codișca, Conceata, Concioșa, Creastă-Bătută, Crestatu, Crestuța, Fumuria, Fumurica, Gălbinuța, Gît-Golaș, Golana, Goleața, Gulerata, Gușata, Gușă-Goală, Încălțata, Moțocata, Perciunata, Pintenel, Pintenosu, Pistruța, Porumbatica, Roșiuța, Tăpălăgoasa, Umflatu.

Rațe: Albica, Cap-Verde, Codîrcea, Cracoșa, Crăcănata, Gușata, Legănuța, Lopățica, Neagra, Pistriguța.

Gîște: Borzuța, Cenușia, Cioca, Loptărăreasa, Petata, Zăpădița.

Cîini: Albei, Albuș, Bondoc, Boțu, Bucla, Burcuș, „mițos, dar și sălbatic", Bușunel, Buzăluș, Codău, Codiș, Colț-Alb, Curtu, Flocea, Gălbenuș, Grivei, Micu, Mozoc, Murga, Mureș, Mureșana, Negruș, Poganu, Purdea, Roșca, Talpoș, Tălpan, Tărcuș, Țînta, Urechilă.

Pisici: Codița, Felina, Gălbuia, Gogonel, Grăsuța, Mura, Negru, Oarba, Zebra.

2. *Năravurile, calitățile sau defectele* ocupă în statistica de mai sus al doilea loc (156 nume). Mai mult decît cele atribuite pe baza particularităților fizice, acestea oferă un material inedit și interesant.

Boi + Bator „curajos, inimos", Cendea „blajin, blînd", Cinoș „frumușel, bine făcut", Crăcea, Cufurilă, Fiscu „flăcăiașul", Iambor „bun, blînd", Impungacea, Mîndrean. Mîndrilă, Mojar, Rendea „de treabă, cumsecade", Răschiratu, Siloș „sălbatic", Vidam „vesel, cu voie bună".

Vaci + Blîndeana „cea blîndă", Bunica „bună, care stă la muls", Fetița, Frumoasa, Impungacea, Mîndra, Mîndraia, Mîndreana, Mîndraia, Mîndruța, Mojărica, Peana „floarea", Puicuța, Siloșa, Șchioapa, Șoldita, Șucheta.

Cai: Bator, Băiatu, Boicu, Chioru, Ciobanu, Fătuța, Nărăvașu, Orbu, Puica, Săltărețu, Speriosu, Sprintenelu, Viteazu, Zmeu, Zoru.

Oi: Berbeca, Bleaga, Blînda, Boroșoaga, Călugăra, Căpiata, Coroabă, „slabă bătrînă", cufurita, Fetița, Gălbeaza, Sergentu, Sperioasa, Șucheta.

Capre: Frumușica, Mîndruleana, Ocoșa, Pucioasa, Șăleana.

Porci: Flămîndu, Fricosu, Puturosu, Rîncaciu, Sugaciu.

Găini: Arțăgosu, Bătăușu, Chipăruș, Ciupitoarea, Cocoțana, Domnișoara, Flămînda, Frezatu, Frumușica, Grăunțăreasa, Incruntatu, Mîndru, Nervosu,

Ouătornița, Răsfățata, Seceratu „cu creasta ruptă", Țanțoșa, Ulițotca, Umflatu, Zbordoșa.
Rațe: Mîncău, Muta, Vendrița, „plimbăreața".
Gîște: Bleaga, Gîgăita, Înotătoarea, Mușcăușu, Răutăciosu, Sălbatica, Țanțoșa.
Cîini: Bicheru, Bitangu, Brișca, Ciobanu, Ciobănel, Ciobănică, Ciotacu, Floricica, Fotiu, Haiduc, Hoțu, Isprăvuța, Lotru, Mamona „urît ca dracul", Mișelu, Muli, Orbei, Pistol, Poșîrca, Sameș, Ulițotca, Vînătoru, Zbuchea.
Pisici: Cotocilă, Cotofița, Hoața, Leneșu, Mișauca, Oarba, Șireata, Strengărelu.

3. *După numele unor animale sau insecte,* de cele mai multe ori sălbatice, ele reprezentînd forța, curajul, dar și viclenia, au putut fi întîlnite 100 de nume. Atribuirea unor astfel de nume s-a făcut însă în bună măsură și pe baza asemănării dintre animalul denumit și animalul de la care s-a luat numele: lungimea urechilor, culoarea părului sau a penelor, înfățișarea generală etc.

Boi: Bican (bică „taur"), Bourel, Cerbu, Flutur.
Vaci: Boreana, Borișca, Borița, Căprioara etc.
Cai: Castor, Fury.
Oi: Bora, Buburuza, Iepurica, Vespea, Muscurice, Muscureana, Muscurina, Veverița etc.
Capre: Căpriță, Căpruța, Ieduța, Iepurina, Pița, Pițiloi, Pițiluca, Pițiric, Pîciu, Pîrciu, Vidrușca.
Porci: Ariciu, Guzoi, Mistrețu.
Gîște: Borza, Borzuța.
Cîini: Bursuc, Bursucel, Dingo, Foca, Furnica, Gorilă, Hodi „castor", Lupu, Muli, Pinguina, Rîsu, Șoșoi (țig. iepure), Taonu „tăunul", Tigru, Ursa, Ursache, Ursei, Ursic, Ursu, Vidra, Vidru, Vulpea, Vulpoi etc.
Pisici: Dihorița, Mîrtan, Mîrtoc, Motănel, Motănița, Tigreta, Tigru, Zebra, Zebraș etc.

4. *Numele date după flori, plante, fructe* se ridică la numărul de 85 și ele au un caracter divers.
Boi: Arțar, Bradu, Brădilă, Bujor, Bujorel, Măgheran, Rujan, Virag (magh. „floare") etc.
Vaci: Brăda, Brădaia, Brădeana, Brîndușa, Bujoara, Bujorica, Bujorița, Cimbruța, Făgeana, Floarea, Floraia, Floreana, Florica, Floricica, Frăgana, Frăguța, Garofița, Laleaua, Peana (reg. „floare"), Ruja, Rujana, Rujița, Sîmburica, Strugureana, Vioala, Vioara, Viola, Viorica.
Cai: Aluna, Mugurel, Mura.
Oi: Afina, Afinuța, Boboc, Brîndușa, Ghiocel, Lăcrămioara, Lăcrimița, Mura, Mușcata, Părăluța, Strugura, Tulipana.
Capre: Alunica, Brebenica, Brîndușa, Cireșica, Frăguța, Strugurica.
Găini: Busuioc, Chipăruș, Corcodușa, Crinu, Trandafir etc.
Rațe: Petunica.
Gîște: Levănțica.
Găini: Aluniță, Arpăcuț, Floricica, Frunza, Lușca, Spic.
Pisici: Flora, Gherghina, Ghiocel, Zambilica.

5. *Numele atribuite după anumite obiecte* sînt în legătură mai ales cu clopotul care-l poartă oaia din turnă, după un semn pe care îl are animalul şi care seamănă cu obiectul respectiv.
Cai: Titirez.
Oi: Clopota, Clopotaia, Clopotana, Clopotaşa, Mărgica, Pantofica, Păpuca, Tărcuşa, Vărgăluşa.
Capre: Brăciuliţa „brăcie, brăcinor", Cercela, Cerceluca, Cercelusa. Cerceluţa, Ţintulica.
Raţe: Lopăţica.
Gîşte: Oglinjoara, Vărguţa.
Cîini: Brişca, Grinda, Ţinta.

6. *Pot fi întîlnite şi nume de animale date după diferite păsări*
Boi: Condor, Daru, (maghi daru), Cocor, Păun.
Vaci: Dăruţa, Păuna, Peuna, Puicuţa.
Cai: Puica, Puican, Puioc, Puiu, Şoimu, Vultur.
Oi: Ciorana, Corbuţa.
Capre: Barza, Lebăduica, Păunica, Păuniţa, Porumbiţa, Rîndunica.
Găini: Cioara, Cloncan „corb", Cucu, Porumbiţa.
Gîşte: Barza, Cocoara, Corcodan „cufundar, raţă sălbatică", Lopătăreasa, „lopătar, pasăre de baltă".
Găini: Porumbica, Vultur etc.
Pisici: Mierla, Mierluţa, Păsărel.

7. *Numele derivate din toponime* sînt şi ele destul de variate şi interesante.
Vaci: Cacoveana, Mocana, Mocăniţa, Mogoşana, Moldovica, Pădureana, Pădureanca, Pădurica.
Cai: Asiaticu, Codreanu, Mocanu, Muntean, Munteniţa, Nistru, Olteana.
Oi: Ighiana, Mocana, Ponorana, Văleana.
Capre: Ialomica, Păduricea, Părăuţa.
Gîşte: Dunăreana.
Cîini: Codrişel, Codru, Mureşana, Oltu, Someş, Tisa, Volga.

8. *Numele etnice*, deşi se grupează în marea lor majoritate la cai şi la cîini, pot fi întîlnite într-o măsură mai mică şi la alte animale.
Boi: Tătaru.
Vaci: Ungureana.
Cai: Arabu, Cazacu, Cazahu, Cehu, Harapu, Mongolu.
Capre: Albaneza.
Porci: Ţiganu.
Găini: Ţigana, Ţigăncuşa, Ţigănuşa.
Cîini: Cazacu, Chinezu, Neamţu, Ovreica, Tătaru, Turca, Turcan, Turcu, Ungur, Vizigotu.
Pisici: Ţiganu.

9. *Nume derivate din apelative*
Capre: Chiţa, Chiţi.
Porci: Cică, Ciugu, Gîciu, Guţu.

Cîini: Cuciu, Cuțu.
Pisici: Cheța, Pisi, Pisu, Piți, Pițuș

10. *După zilele săptămînii* sînt denumiți doar boii, vacile și, caz rar, cîinii.
Boi: Duman, Dumănică, Joian, Miercurean, Sîmbătean, Vinerean.
Vaci: Dumana, Dumănica, Joiana, Lunaia, Lunica, Mărțuca, Miercureana, Sîmbolea, Sîmbotina, Vinereana, Vinerica.
Cîini: Sîmbătel.

11. *După soi, rasă,* am întîlnit doar nume de oi, porci și cîini.
Oi: Stogoșa, Stogomana, Țigaia, Țurcana.
Porci: Băltărețu, Buznărelu, Mistrețu.
Cîini: Dingo, Dulău, Mopsi.

12. După denumirea diferitelor *părți ale corpului* se dau nume doar cîinilor și pisicilor.
Cîini: Brîncea, (brîncă, „mînă"), Buzăluț, Labă, Lăban, Lăbău, Lăbuș, Lăbușa, Lăbuț, Urechilă.
Pisici: Codița, Lăbuța.

13. După *sărbătorile* în preajma cărora s-au născut animalele se dau nume doar boilor și vacilor:
Boi: Crăciunel, Florean.
Vaci: Florea, Pășteana, Păștița, Sînziana, Tomica „născută la duminica Tomii".

14. După *elementele naturii* au putut fi întîlnite doar nume de vaci și cai.
Vaci: Lunaia, Soreana.
Cai: Fulger, Luna.

15. După diferite *interjecții:*
Oi: Biri.
Rațe: Măcăita, Măcău.
Gîște: Ghighi, Gîgăita.
Pisici: Mieunica.

16. După *momentul nașterii* animalului pot fi întîlnite nume de boi și cîini.
Boi: Zorilă.
Cîini: Zorel, Zorica, Zurel.

17. Rare sînt numele date după unele *produse* ale animalului. Ele sînt atribuite doar vacilor: Brînzaia, Brînzenaia, Brînzina.

18. Un număr foarte mare de nume sînt provenite din *antropomomortice* (peste 300), cele mai multe fiind românești (319), iar restul străine (97). Marea majoritate sînt diminutive și hipocaristice, așa cum se poate vedea din glosarul alăturat.

Am întîlnit destule nume (42) a căror semantică şi etimologie sînt obscure. Fiind însă expresive, le-am notat în glosar.

II. *În ceea ce priveşte formarea numelor.*

1. Un mare număr de nume sînt formate din adjective care indică aspectul general, poziţia coarnelor, un nărav, o calitate sau un defect. Dintre aceste adjective amintim pe cele mai importante:
Alb: Alba, Albean, Albei, Albica, Albu, Albuţa.
Barna (cf. magh. barna „brun"): Barna, Bărnace, Bărnaia.
Băl (cf. sl. belu „alb"): Băla, Bălaia, Bălana, Bălăşica, Bălu, Băluca, Băluţa etc.
Bălţat: Bălţata, Bălţatu, Bălţuca.
Blînd: Blînda, Blîndeana.
Boboş: (cv. magh. bobos „pestriţ"): Boboşa.
Brăzdat: Brăzdatu, Brezduţa
Breaz: Breaza, Breazu, Brezuca,
Dereş (magh. „cenuşiu, de culoarea şoarecelui"): Dereş.
Fumuriu: Fumuria, Fumurica.
Galben: Galbena, Galbenu, Gălbioara, Gălbenuşa, Gălbinuţa, Gălbiţa, Gălbuia.
Gol: Goala, Golana, Golaşa, Goleaţa.
Griv „pestriţ": Griva, Grivei, Grivuţ.
Hegheş „cu coarnele date pe spate": Hegheşa.
Lai „negru": Laia.
Lăţos: Lăţoasa.
Kese (magh. „bălţat"): Cheşa, Cheşaia.
Mic: Mica, Micu.
Mişel: Mişauca, Mişelu
Mîndru: Mîndra, Mîndraia, Mîndrean, Mândreana, Mîndrilă, Mîndroaia, Mîndra, Mîndruţa, Mîndruleana.
Muced „fumuriu": Muceda, Mucedu.
Mur-ă, „negru-lucios": Mura
Mureş „negru": Mureş, Mureşa, Mureşica.
Murg: Murga, Murgu, Murguţa.
Negru: Neagra, Negraia, Negrilă, Negru, Negrea, Negruş, Negruţa.
Oacăr: „cu pete negre pe bot": Oacăra.
Oacheş: Oacheşa, Ocheşica.
Ouătoare: Ouătarniţa, Ouătoarea.
Pestriţ: Pestrica, Pistriguţa, Pistriţa, Pistruia.
Pintenog: Pintenoaga, Pintenogu.
Porumb: Porumba, Porumbatica, Porumbica, Porumbu.
Roib: Roaiba, Roibu.
Roş, roşcat: Roşcata, Roşca, Roşcata, Roşcatu, Roşia, Roşiuţa, Roşu.
Sein „cenuşiu": Seina, Seinu.
Silea (magh. szilas „sălbatic"): Silea, Siloş, Siloşa.
Szeke, (magh. „bălai, blond"): Seichea, Sochea, Socheana.
Sur: Sura, Suraia, Surana, Surica, Suru.

Șarg: „galben-deschis": Șarga, Șargu.
Tăpălăgos „care umblă greu, greoi": Tăpălăgoasa, Tăpălăguța.
Tărcat: Tărcata, Tărcatu, Tărcuș și Tărcuța (ultimele două forme din vb. tărca + sufixele — uș, — uța)
Țanțoș: Țanțoșa, Țanțoșu
Vărgat: „vîrstat, cu dungi": Vărgatu.
Vînăt: Vînăta, Vînătu.
Voinic: Voinica.

2. Tot în număr mare sînt și *numele derivate din substantive.* Iau la întîmplare cîteva cazuri care dovedesc cu prisosință posibilitatea formării unui număr mare de cuvinte din aceeași temă:
Bour — cu forma contrasă bor: Bora. Boreana, Borișca, Borița, Bourel (din forma întreagă)
Borză „gîndac": Borza, Borzuța.
Brad: Brăda, Brădeana, Brădilă, Brădulica.
Corn: Cornacea, Cornatica, Corneja, Cornejica, Cornița.
Mărgea: Mărgeana, Mărgela, Mărgelata, Mărgeluțu, Mărgelica, Mărgeluș, Mărgica.
Piță „capră": Pița, Pițiloi, Pițiluca, Pițiric etc.
Am dat doar cîteva modele, sistemul urmînd să fie analizat pe larg în cadrul derivării cu sufixe.

3. *Derivare cu sufixe.* Are un caracter cu mult mai variat decît la numele de oameni. Dintre sufixele cele mai productive amintim:
— *ac(ă):* Ciotac, Porumbaca.
— *ace:* Bărnace, Cornacea, Impungacea.
— *sia:* Bălaia, Bărnaia, Brînzaia, Cheșaia, Clopotaia, Floraia, Lunaia, Mîndraia, Negraia, Suraia, Viraia.
— *(e)-(e)ana:* Albean, Bălana, Blîndeana, Boreana, Cacoveana, Căpreana, Ciorana, Cîmpeana, Clopotana, Codălana, Codreana, Făgeana, Floreana, Frăgaia, Golana, Ighiana, Joiana, Lăban, Lipițana, Măgureana, Mărgeaua, Mărgineana, Miercurean, Mîndreana, Mogoșana, Mureșana, Muscureana, Pădureana, Păsteana, Ponorana, Roșcovanu, Rujana, Șocheana, Soreana, Strugureana, Surana, Tălpan, Ungureana, Văleana, Vinerean.
Se poate observa că sufixul *(e)an* are, mai rar, valoare augmentativă (Lăban, Tălpan), dar mai ales rolul de a indica apartenența sau o însușire (Roșcovanu, Bujana etc.)
— *arnița:* Ouătarnița.
— *aș(a):* Clopotașa, Golașa.
— *at(a):* Bălțata, Ciociatu, Crăcănata, Gulerata, Mărgelata, Moțata, Moțocata, Perciunata, Pintenatu, Roșata, Roșcata.
— *atic(a):* Cornatica, Porumbatica.
— *ăguța:* Virăguța.
— *ăit(a):* Gîgăita, Măcăita.
— *ăluș(a):* Buzăluș, Vărgălușa.
— *ăreasa:* Grăunțăreasa, Lopătăreasa.

— *ărelu :* Băznărelu.
— *ăn :* Codău, Lăbău, Măcău, Mîncău.
— *ea :* Berbecea, Ciontea, Crăcea, Flocea, Negrea, Pletea, Purdea (surdul), Silea, Zbuchea.
— *ei :* Albei.
— *eja :* Corneja.
— *el :* Bujorel, Bursucel, Buşunel, Ciobănel, Crăciunel, Frăsinel, Jubrel, Motănel, Mugurel, Păsărel, Zorel, Zurel.
— *ela :* Mărgela.
— *enaia :* Brînzenaia.
— *enci :* Măscurenciu.
— *eaţă :* Goleaţă.
— *ica :* Alunica, Bălăşica, Bodorica, Bujorica, Bubulica, Crăciunica, Dumănica, Iepurica, Lunica, Mărgelica, Mărgica, Mieunica, Mojerica, Moldovica, Mureşica, Ocheşica, Pantofica, Pădurica, Pestrica, Petunica, Sîmburica, Strugurica, Sucurica, Vinerica.
— *ică :* Ciobănică, Dumănică,
— *ice(a) :* Cărbunice, Muscurice, Păduricea.
— *ilă :* Cotocilă, Cufurilă, Mîndrilă, Negrilă, Urechilă, Zorilă.
— *ina :* Brînzina, Iepurina, Muscurina, Sîmbotina.
— *iş :* Codiş.
— *işel :* Codrişel,
— *işca :* Borişca, Codişca.
— *it(a) :* Cufurita.
— *iţa :* Aluniţa, Boriţa, Bujoriţa, Codriţa, Corniţa, Cotofiţa, Dihoriţa, Gălbiţa, Lăcrămiţa, Mocăniţa, Morăriţa, Motăniţa, Munteniţa, Păştiţa, Păuniţa, Rujiţa, Vendriţa, Zăpădiţa.
— *îlea :* Ţîţîlea,
— *îrcea :* Codîrcea.
— *oara :* Bujoara, Gălbioara, Oglinjoara.
— *oc, — oacă :* Bolboaca, Bodoloaca, Zamoc.
— *oi, —oaie :* Bîrzoaia, Mîndroaia, Piţiloi.
— *olea :* Sîmbolea, Ţîţolea.
— *os, — oasă :* Arţăgosu, Bărboasa, Bătăiosu, Cefosu, Lăţoasa, Lînoasa, Mocirlosu, Pintenosu, Pîntecosu, Sperioasa, Tăpălăgoasa, Ţăposu.
— *os(a) :* Ciocoşa, Concioşa, Cracoşa, Siloşa, Talpoş, Zbordoşa.
— *otcă :* Uliţotca.
— *ucă :* Bălţuca, Băluca, Brezuca, Cerceluca, Mărţuca.
— *uica :* Lebăduica.
— *uie :* Bîrzuia, Gălbuia.
— *uleana :* Mîndruleana.
— *ulica :* Brădulica, Bumburica, (deformat), Ţintulica, Ursulica.
— *uligă :* Buşuliga.
— *ulina :* Bubulina, Buhulina.
— *uliţa :* Brăciuliţa.
— *urica :* Fumurica.

— *urie:* Fumuria.
— *uș(a):* Cioncușa, Gălbinușa, Lăbuș, Mărgeluș, Mușcăușu, Negruș, Tăbălușa, Tărcuș, Tărcușa, Zebruș.
— *ușca:* Talușca.
— *uț(a):* Afinuța, Albuța, Bălănuța, Băluța, Bercuț, Borzuța, Brezduța, Căpruța, Cășuța, Cerceluța, Cimbruța, Cocuța, Codruța, Corbuța, Crenguța, Crestuța, Dăruța, Doruța, Frăguța, Gălbinuța, Grivuț, Ieduța, Isprăvuța, Lăbuța, Lăgănuța, Micuța, Mierluța, Mîndruța, Negruța, Părăuța, Penuța, Pistriguța, Pistruța, Roșiuța, Tăpălăguța, Tărcuța, Văcuța.

4. Pot fi întîlnite cîteva *nume create pe baza moțiunii*, neîntîlnite în limba literară: Berbeca, Călugăra, Iepurica, Iepurina, Lopătăreasa (din s. lopătar „pasăre de baltă"), Motănița, Pinguina.

5. *Hipocoristicele* sînt dese. Lăsînd la o parte pe cele derivate din numele de oameni, să spicuim cîteva derivate fie din substantive comune, fie din adjective: Becu, Curta, Curtici, Curtu, Ruica etc.

6. *Fenomenul de contaminare* poate fi întîlnit în numele:
Bucălaia: bucă + laie;
Codalba: coadă + alb.

* * *

Localitățile în *care s-a făcut anchete și numele informatorilor.*

I. *Pe Valea Mureșului:*
Alba-Iulia: Sătmărean Il., Seușean C., Zdrînc D., Dragomir Eugenia; *Beldiu:* Cristea I. Pompiliu; *Mihalț:* Buciuman Elena; *Sîntimbru:* Popa Lia Elena; *Totoi:* Moldovan Pavel, Macarie Cornelia; *Drîmbar:* Todor I., Petrașcu N.; *Seușa:* Petrașcu Ștefan, Hațegan Rodica; *Ciugud:* Avram M. Anghel R.; *Dumbrava*: Munteanu V., Henegar L. *Partoș*: Petrișel *Oarda;* Dreghici A., Ciban A.; *Vințu* de *Jos:* Forțofoi P., Danciu V.; *Lancrăm:* Domșa V., Dreghici N., Bărbănțan I.

II. *Țara Vinului:*
Bucerdea Vinoasă: Chirilă N., Miclea E.; *Ighiu:* Todoran A., Dumitru C.; *Țelna:* Miteu E., Hada A.; *Cricău:* Stanciu L.; *Craiva:* Agrișan O.;

III. *Valea Gălzii și a Geoagiului:*
Mesentea: Teberean I.; *Benic:* Găldean I.; *Cetea:* Chitulea M.; *Giomal* și *Geoagiu:* Petrașcu Eugen; *Stremț:* Berța Gh.

IV. *Împrejurimile Aiudului:*
Gîrbova de Jos: Tătar Paraschiva; *Unirea:* Rus Vasile.

V. *Platforma Secașului:*
Ohaba: Mureșan I., *Straja:* Stanciu A., Domșa M.; *Hăpria:* Todea Il., Pluta V.;

VI. *Valea Sebeșului:*
Deal: Avram Maria; *Loman:* Turcu Olimpiu.

VII. *Mocănimea Zlatnei:*

Meteş: Rotar Marina, Hărăguş Gh., Ursa I.; *Tăuţ:* Găldău Il.; *Ampoiţa:* Parastie N.; *Feneş:* Romoşan L., *Runc-Zlatna:* Puşcău I.; *Izvorul Ampoiului:* Porcar Grig.

VIII. *Ţara Moţilor.*

Baia de Arieş: Iancu C., Sămărghiţan V., Cioica Ana, Narița C. *Poşaga:* Roşa Minodora, Botaş A., Roşa Livia; *Sălciua:* Todea I., Bercea M.; *Ponor:* Drăgan Carolina; *Mogoş:* Buţuţoi Silvia; *Roşia Montană:* Galdău Maria, Brătean Angela; *Lupşa:* Orb V., Burz E., Căbulea Felicia; *Lupşa-Muşca:* Petruţa El., Lazăr L., David F.; *Lupşa-Lunca:* Căbulea V.; *Lupşa-Hădărău:* Popa Victoria; *Lupşa-Geamăna:* Dumitraş Letiţia, Prața: *Bistra:* Leş R. Bota L., Balea Sabina; *Ponorel:* Chirilă Maria; *Vadul Moţilor:* Burz Lucreţia, Vîrciu Lidia; *Albac:* Petrea Sabina; Nicola S. Negrea Elena; *Arada:* Todea F., Bumbu Gh.; *Neagra:* Gheorghiu V., *Scărişoara:* Stan T.; *Vidra:* Puiuleț Georgeta; *Avram Iancu:* Leahu I., Gojeiu Const., Candrea Rodica.

IX. *Valea Tîrnavelor.*

Blaj: Man Petru; *Jidvei:* Moldovan Silvia.

SINONIME ŞI SERII SINONIMICE ÎN LEXICUL CRONICII LUI GRIGORE URECHE [1]

D. BEJAN

Contribuţia lui Grigore Ureche la dezvoltarea limbii literare româneşti a fost prezentată în mai multe studii şi lucrări [2]. Fiind o problemă specială, bogăţia de sinonime din cronica lui Grigore Ureche n-a format preocuparea autorilor studiilor amintite. În cele ce urmează, vom face unele observaţii asupra sinonimiei care, prin bogăţia şi varietatea ei, apare ca o caracteristică esenţială a lexicului cronicii lui Grigore Ureche. Sinonimele se prezintă sub două aspecte: sinonime propriu-zise şi sinonime contextuale [3].

I. Sinonime propriu-zise

1. O caracteristică a sinonimiei la Grigore Ureche o constituie existenţa unor serii sinonimice bogate în termeni. Cele mai numeroase sinonime sînt pentru noţiunile *neînţelegere, a lupta, a muri, a se încorona, a învinge* şi *victorie*.

Pentru noţiunea *neînţelegere* sînt 9 sinonime: *amestecături — gîlceavă — împărechiiere — neîngăduinţă — oţărîtură — pizmă — price — vrajă — zarvă:* „Într-aceia vreme Mircea vodă, domnul muntenescu, înţelegîndu de atîta *amestecături* ce făcea între domnii Moldovei..." (188); „mai apoi să nu aibă multă *gîlceavă* cu leşii" (195); „Într-aceia vreme, Mircea vodă, domnul, muntenescu... gîndi ca să să ispitească să apuce ţara... socotindu că prea lesne o va putea dobîndi pentru *împărechiierea* ce era între călăraşi şi între pedestraşi" (188); „De era mai-nainte de acel săbor ceva *neîngăduinţă* într-aceste

---

[1] Am folosit Grigore Ureche, *Letopiseţul Ţării Moldovei*, ediţia P. P. Panaitescu, Bucureşti, 1958. Am cercetat numai textul considerat ca aparţinînd lui Grigore Ureche

[2] Al. Rosetti, *Observaţii asupra limbii cronicii lui Grigore Ureche — Simion Dascălul*, în „Studii lingvistice", Bucureşti, 1955, p. 17—32; Al. Andriescu, *Contribuţia marilor cronicari moldoveni şi munteni la dezvoltarea limbii literare*, în „Analele ştiinţifice ale Universităţii «Al. I. Cuza» "din Iaşi, serie nouă, tom. III. 1957, secţ. III., ştiinţe sociale, fascicula 1—2, p. 97—141; P. P. Panaitescu, *Introducere* la ediţia citată, p. 30—35; Al. Rosetti şi B. Cazacu, *Istoria limbii române literare*, I. Bucureşti, 1961, p. 216—230; Grigore Ureche, *Letopiseţul Ţării Moldovei*, Bucureşti, Editura ştiinţifică, 1967, ediţia Liviu Onu, cap. *Valoarea cronicii sub raport lingvistic şi literar*, p. 45—54, din *Studiul introductiv*.

[3] În seriile sinonimice stabilite de noi intră atît sinonimele totale, cît şi cele parţiale.

biserici, era și nădejde că să vor tocmi" (79); „Iară după săbor atîta *oțărîtură* stătu într-amîndoao bisericile, de nu să pot vedea cu dragoste" (79); „Nu va ținiia *pizmă*, ci la nevoia lui ca direptu un frate să va pune" (123); „de alta nu va sfătui, numai de ce va fi *pricea* întru dînșii..." (122); „Decii au intratu *vrajba* între frați, căci Iliaș vodă vrîndu să omoare pre frate-său, pe Ștefan vodă, deci Ștefan vodă au fugitu la munteni" (80); „Au legat pacea într-acesta chip, ca dispre amîndoao părțile să întoarcă pagubile, nici să mai fie *zarvă* întru dînșii" (140).

Pentru noțiunea *a lupta*, cronicarul folosește 8 sinonime: *a se bate — a bate război — a da război — a face oaste — a face război — a se hărțui — a se împreuna — a se lovi*: „*bătîndu-să* cu crizacii, întăi au dat dos a fugi, de i-au înșirat, gonindu-i spre o pădure" (80); „Chiematu-o-au unii și Flachia, ce scriu letopisețele latinești, pre numele hatmanului rîmlenescu ce l-au chiematu Flacus, carile *au bătut războiu* cu stiții pre aceste locuri" (66); „i-au ieșit Ștefan vodă înainte, la Dărmănești, fevruarie, într-o zi, luni în săptămîna albă, și *dîndu război* vitejaște, iarăși birui Ștefan vodă" (81); „Că simțise că pre mulți din boierii leșești îi întorsese spre sine și-i îndemna *să facă oaste* asupra lui Ștefan vodă" (118); „Acesta aproape de sfîrșitul său, *au făcut război* cu tătarii..." (128); „Și așa toată zioa *s-au hărțuit* pînă în seară" (92); „*S-au împreunatu* cu Radul vodă, joi într-aceastași lună" (98); „I-au ieșitu înainte Pătru vodă Aron pe Siretiu, la Doljești, la tină și *s-au lovitu* în zioa de joi mari" (90).

Termenul *a muri* are 8 sinonime: *a merge pe urma moșilor — a muri — a peri — a pica — a se pristăvi — a se săvîrși — a se stinge — a răposa*: „Și asuprind-o boala, *au mersu* și ea *pre urma moșilor săi*" (194); „*Au murit* Mariia, doamna lui Ștefan vodă" (141); „Și mulți din boierii cei mari *au picatu* și vitejii cei buni *au peritu*..." (104); „*S-au pristăvitu* Evdochia, doamna lui Ștefan vodă..." (94); „Au lăsatu cuvîntu, ca de *să va săvîrși* el, să nu puie pre altul la domnie" (148); „*s-au stinsu*, că de aciia înainte n-au mai scris nimenea pănă la Aron vodă" (64); „*Răposat-au* Alixandru vodă, ficiorul lui Ștefan vodă" (109).

Seria sinonimică pentru *a se încorona* cuprinde 8 termeni: *a apuca scaunul — a cădea la domnie — a sta domn — a sta la domnie — a se apuca de domnie — a se așeza la scaun — a se așeza la domnie — a ședea în scaun*: „birui Ștefan vodă pre frate-său, pe Iliaș vodă, și-l goni din țară și *apuca* Ștefan vodă *scaunul*" (81); „Au prinsu pre unchi-său, pre Ștefan vodă, și i-au tăiatu capul și *s-au apucatu* Roman *de domnie*..." (84); „Dispot vodă, dacă au dobîndit domniia și i-au venit steagul de la împărăție și *s-au așezat la scaun*..." (175); „Dupre moartea lui Bogdan vodă, pre urma lui, fiiu-său, Ștefan vodă, ce-i zic cel Tînăr, *s-au așezat la domnie*" (143); „carii mai apoi amîndoi *au căzut la domnie*" (219); „Au fost cursul anilor 6907 aprilie 25, cînd *au stătut domnu* Alexandru vodă" (75); „Murit-au Radul vodă, domnul muntenescu și pre urma lui *au stătut la domnie* Mihnea vodă, carile au tăiatu boierii..." (138); „Iară Ion vodă pre postul cel mare au venit în Iași și *au șăzut în scaun* în luna lui martie" (195).

Noțiunea *a învinge* are 4 sinonime: *a birui — a izbîndi — a înfrînge — a răzbi*: „De iznoavă s-au bulucitu și al doilea rîndu să lovi de Orbic și iară

birui Ştefan vodă" (91); „de multe ori războaie făcea cu turcii şi cu noroc *izbîndia*" (92). „S-au lovitu în zioa de joi mari, aprilie 12, şi *înfrînse* Ştefan vodă pe Aron" (90); „I-au lovit fără veste, cînd ei nici o grijă nu avea şi cu norocul lui Ştefan vodă *i-au războitu*..." (114).

Dintre seriile sinonimice cu 3 termeni citäm *biruinţă — izbîndă — război cu noroc*, care exprimă noţiunea de *victorie*: „Şi decii au venitu la scaunul său, la Suceava, cu mare bucurie şi *biruinţă*" (116); „Potcoavă Creţul... după *războiu cu noroc* şi de *izbînda* ce au făcut la Docolina... s-au întorsu la Iaşi" (209).

Seriile sinonimice alcătuite din 2 termeni sînt cele mai numeroase: *jale — plîngere*: „Iară pre Ştefan vodă l-au îngropat ţara cu multă *jale* şi *plîngere* în mănăstire în Putna" (120); *avuţie — strînsură*: „Leşii n-au nevoinţă de avuţie, că *avuţia* şi *strînsura* o dau şi o răsipescu" (123); *nesaţiu-lăcomie*: „arată *nesaţiul* turcescu şi *lăcomia* lor (că a lui nu o vedea), zicîndu că turcii toate schimburile le fac pentru mîzdă" (198); *letopiseţ-cărţi*: „Acestea cercîndu cu nevoinţă vornicul Ureche, scrie de zice că nu numai *letopiseţul* nostru ce şi *cărţi* streine au cercatu, ca să putem afla adevărul" (64); *a hălădui — a izbăvi*: „Le-au ieşit Ştefan vodă înainte şi din 4 mii de oameni puţini *au hălăduit* la locurile sale" (146), „Pătru vodă au intrat în biserică de s-au închinat, mulţumindu lui Dumnezeu că *l-au izbăvitu* din mîinule vrăjmaşilor săi" (156); *a se curăţi — a hălădui*: „El îl va trimite la craiul şi voi *vă veţi curăţi* de acea vină. Şi Creţul încă *va hălădui*, văzîndu-l craiul aşa de folos" (210); *a da dosul — a fugi*: „Că iată că letopiseţul cel leşesc nu spune că s-au bătut trei zile războiul, deciia *să fie dat dosul* Radul vodă, ci spune că dacă au văzut că nu le va putea sta împotrivă lui Ştefan vodă, *au fugitu* la cetate" (98); *a se pune — a se aşeza*: „[Tomşa] au purces cu oaste în jos şi au trecut Prutul pre la Frăţileni şi tabăra *ş-au pus* la sat la Săpoteni. Şi dacă *s-au aşezat* acolo, la vreme de mas Tomşa şi cu alţii împrivitori ai săi au sfătuit în ce chip vor putea pleca în munţi" (184); *a intra în voia* (cuiva) *— a face pre cuvîntul* (cuiva): „Alexandru vodă vrîndu *să intre în voia* turcilor, precum să făgăduise înaintea împaratului că va risipi toate cetăţile din ţara Moldovei..." (191), „Deci Alixandru vodă *făcîndu pre cuvîntul* împăratului, umplîndu toate cetăţile cu lemne, le-au aprinsu de au arsu şi s-au răsipitu" (191); *a pune domn — a ridica domn*: „Mai apoi l-*au pus domnu* pre Ştefan vodă, ficiorul lui Alixandru vodă" (156); „Aşa pre Pătru aflîndu-l şi adeverindu-l că ieste de osul lui Ştefan vodă cu toţi l-*au rădicatu domn*, ghenuarie 20" (148); *a supune — a dobîndi*: „După aceia *au supus* Missiia, Bosna, Rumele mai apoi dacă *au dobîndit* scaunul Odriiului, de bulgari, de sîrbi s-au apucat" (128); *a apuca — a lua*: „Au trecut Amurat la Traţiia în anii 6871 şi Calipoli la Crîmu *au apucat*, ci apoi şi o parte de mai mare a Traţii *au luat*" (128).

Bogăţia de termeni a unor serii sinonimice dovedeşte faptul că Grigore Ureche, exprimînd aceeaşi noţiune sau aspecte ale aceleiaşi noţiuni prin cuvinte diferite, a căutat să înlăture monotonia textului.

2. În cronica lui Grigore Ureche, aşa cum s-a arătat, sinonimele sînt toate şi parţiale. Sinonimele totale (perfecte) exprimă una şi aceeaşi noţiune: *săbor — adunare*: „În zilile acestui domn „fu *săbor* mare în Florenţia... *adu-*

nare mare de părinți..." (78); *a astruca — a îngropa:* „Răposat-au Alixandru vodă... domnul muntenescu... și l-*au astrucat* în mănăstirea Ostrovul" (205); „I-*au îngropat* afară din tîrgu la mănăstirea lui sfeti Onofrie" (190); *nesațiu — — lăcomie:* „Arăta *nesațiul* turcesc și *lăcomia* lor (că a lui nu o vedea), zicîndu că turcii toate schimburile le fac pentru mîzda" (198).

Se observă că unele sinonime perfecte sînt luate din sfere diferite: un termen de circulație mai largă, comun *(adunare, a îngropa)* și altul mai deosebit *(săbor, a astruca)*.

În multe serii sinonimice, sinonimele sînt parțiale [4]. În seriile sinonime alcătuite din două sinonime se reliefează aspecte diferite ale aceleiași noțiuni: *a scrie* (a consemna toate evenimentele în ordinea lor cronologică) și *a însemna* (a scrie pe scurt despre unele evenimente care se petrec dincolo de hotarele țării) pentru *a scrie* (cronici): „Nu numai a sale *să scrie* ce și cele striine *să însemneze*" (64); *vrăjmaș* (dușman puternic care nu poate fi învins decît prin forța armelor) și *nepriieten* (persoană care nu-l simpatiza pe domnitor) pentru noțiunea *dușman:* „La margine are împăratul altă oaste de a scoaterea împotriva fiestecărui *vrăjmașu* al său" (132), „Multe pedepse și nevoi îi veniia asupra-i de la *nepriitenii* săi" (157); *letopiseț* (scriere cu caracter istoric care consemnează o perioadă din istoria veche) și *cărți* [5] (scrieri cu caracter mai amplu) pentru noțiunea de *lucrări istorice*; „Acestea cercîndu cu nevoință vornicul Ureche, scrie de zice că nu numai *letopisețul* nostru ce și *cărți* streine au cercatu ca să putem afla adevărul" (64); *a se strînge* (a se aduna) și *a se buluci* (a se aduna pentru luptă) pentru noțiunea *a se aduna:* „Au dat veste și țării, de sîrgu *să se strîngă*. Și dacă *s-au bulucitu*, suindu pre Prut în sus, au trimis Ștefan vodă, pre Petrea Cărăbățu..." (144); *a da dosul* (a fugi din fața dușmanului în timpul unei bătălii) și *a fugi* (acțiunea obișnuită de a fugi): „Au săgetatu-le caii, de le-au căutat *a da dosul* nemții", „Că iată că letopisețul cel leșesc nu spune că s-au bătut trei zile războiul, deciia *să fie dat dosul* Radul vodă" (98); „Decii au intrat vrajba între frații, că Iliaș vodă vrîndu să omoare pre frate-său, pe Ștefan vodă, deciia Ștefan vodă *au fugitu* la munteni" (80), *„Au fugitu* Ștefan... la Cazimiru, craiul leșescu, poftindu ajutoriu împotriva frăține-său, lui Pătru și să i se plece cu toată țara" (74).

Și în cazul seriilor sinonimice cu mai multe sinonime, există sinonime parțiale: în seria sinonimică *a lupta*, cuvintele sinonime *a se împreuna, a se lovi* și *a se hărțui* au sensul de angajare în lupte mai mici, pe cînd *a face război, a bate război* și *a da război* ne spun că este vorba de acțiuni armate de amploare: în seria sinonimică a cuvîntului *a muri*, sinonimele *a muri, a răposa* și *a se pristăvi* au sensul de a muri în mod obișnuit, *a pica* și *a peri* au sensul de a muri în luptă, iar *a se stinge, a se săvîrși* și *a merge pe urma moșilor* redau eufimistic noțiunea respectivă; noțiunea *a domni* este redată propriu prin *a*

---

[4] Referitor la acest aspect al sinonimiei vezi I. Coteanu, *Contribuții la o semasiologie sistematică*, în „Probleme de lingvistică generală", I, București, editura Academiei R.P.R., 1959, p. 27, și R. A. Budagov, *Introducere în știința limbii*, București, Editura științifică, 1961, pag. 67.

[5] Sinonimia dintre *a scrie — a însemna, vrăjmaș — neprieten* și *letopiseț — cărți* o socotim parțială numai în contextele respective.

domni și figurat prin două locuțiuni: *a ține domnia* și *a umple ani domniei*: „Acestu Pătru vodă *au domnit* întru amîndoao domniile doisprăzece ani și jumătate" (219); „După moartea lui Sas vodă, *au ținut domniia* fiiu-său, Latko vodă, opt ani", „Iară el umplîndu domniei sale 7 *ani* și jumătate, s-au rădicatu cu fruntea boierilor..." (219).

3. Repartizînd sinonimele pe părți de vorbire, se constată că cele mai multe sînt verbe și locuțiuni verbale. Distingem următoarele situații:

a. serii sinonimice alcătuite din verbe cu sens propriu: *a scrie — a însemna*; *a se tocmi — a se împăca*: „Iară oamenii cei împărătești umblă din sat în sat, deciia cumu-i satul, așa le aruncă și copii să dea după putere și cum pot *tocmi* cu dînșii, și cu bani încă *să împacă*". (131).

b. verbe cu sens figurativ: *a sparge — a topi*: „Pre carii dacă i-au lovit Ion vodă cu oastea sa și pre aceia pre lesne *i-au spart*". (200), „Au lovit pre Malcociu la Catlabuga, noemvrie 16, de *au topit* toată oastea turcească". (107).

c. verbe și locuțiuni verbale: seriile sinonimice ale cuvintelor *a muri, a lupta, a domni*; *a se tocmi — a veni la împreunare*: „De care lucru, de era mai-nainte de acel săbor ceva neîngăduință într-aceste biserici, era și nădejde că *să vor tocmi* și *vor veni la împreunare*" (79).

d. locuțiuni verbale: *a lega pace — a face pace*: „Trimis-au cărți la castelanul de Halici, carile era să margă sol la împărăție, *să lege pace*, deci au dat știre cum cazacii s-au rădicat și vor să puie pre Crețul la domnie, de care lucru de nu-l vor prinde și de nu *vor face pace* cu dînsul..." (207), vezi și seria sinonimică pentru *a se încorona*; *a ridica armele — a veni asupra*: „N-*au rădicat* el *armele* asupra craiului, ci craiul fără cale și fără de știre *au venitu asupra* lui" (117).

Seriile sinonimice verbale [6] sînt cele mai numeroase. Preferința cronicarului pentru verbe demonstrează că acesta mai mult narează faptele decît le descrie. Timpul preferat de cronicar este perfectul compus, căci din cele 73 de verbe cuprinse în seriile sinonimice verbale, 42 sînt la perfectul compus, iar celelalte la alte timpuri și moduri: 9 la conjunctiv prezent, 8 la indicativ viitor, 3 la indicativ perfectul simplu, 4 la gerunziu, 2 la infinitiv prezent, 2 la indicativ prezent, 1 la indicativ imperfect, 1 la mai mult ca perfectul și 1 la conjunctiv perfect.

Seriile sinonimice substantivale sînt mai puține la număr decît cele verbale și nu ridică probleme deosebite.

II. Sinonime contextuale

Există în lexicul cronicii lui Grigore Ureche și sinonime contextuale. Pe lîngă sensul nou pe care-l obțin în context, cuvintele cîștigă mult în expresivitate și plasticitate. Raportate la părțile de vorbire, sinonimele contextuale sînt substantive și verbe.

---

[6] Atît cele propriu-zise cît și cele contextuale.

Substantive: *mînă — jug:* „că suptu *mîna* lor şi suptu *jugul* lor sîntem şerbi" (127); *boieri — viteji*: „Şi mulţi din *boerii* cei mari au picatu şi *vitejii* cei buni au peritu" (104); *obicei-noroc:* „Pre Moldova ieste acest *obiceiu* de pier făr'denumăr, făr' de judecată, făr' de leac de vină, însăş păraşte, însăşi umple legea şi de acesta *noroc* Moldova nu scapă" (191); *grijă-vrăjmaşi:* „Alexandru vodă, daca s-au curăţit de toată *grija* denafară ... au vrut să se curăţească şi de *vrăjmaşii* săi cei din casă". (190).

Verbe: *a scoate — a lua:* „Văzîndu Pătru vodă că cu rugăminte nu poate *scoate* moşia sa, gîndi cu sabia să o *ia*." (150); *a zidi — a face:* „Mai apoi, domnind Alexandru vodă ţara, întru lauda lui Dumnezeu *au zidit* mănăstirea Slatina". (171), „Mai apoi şi Pîngăraţul *au făcut*, mai mult de frică decît de bunăvoie" (171); *a şti — a ţine:* „Iară dispre sine, *să* nu-l *ştie* ca pre un vrăjmaşu, ci ca pre un părinte *să-l ţie*" (198); *a isprăvi — a aşeza:* „Ce *vor isprăvi* peste zi, sara să vor împreună cu sfetnicii ce le zicu sinatori şi ce *vor aşeza* pănă a să săvîrşi săimul, că stă săimul şase săptămîni, de alta nu vor sfătui, numai de ce va fi pricea întru dînşii" (122); *a călca — a rămîne de batjocură:* „că nu numa că *calcă* obiceele ţării şi face şi jafuri, ce şi legea cu totul *rămăsese de batjocură*" (180).

După cum s-a putut vedea din exemplele de mai sus, termenii din relaţia sinonimică contextuală apar numai în acelaşi context, în cuprinsul aceleiaşi propoziţii sau fraze, ceea ce le măreşte atît valoarea semantică cît şi cea expresivă. Seriile sinonimice contextuale sînt alcătuite numai din doi termeni.

III. Originea

În cercetarea noastră ne-am ocupat de 100 de cuvinte şi locuţiuni sinonimice. Repartizate pe origini [7], situaţia se prezintă în felul următor:

Originea	Nr. cuvintelor	Procentul
form. rom.	49	49%
lat.	24	24%
v. sl.	22	22%
mag	2	2%
bg.	2	2%
ucr.	1	1%

Din tabelul de mai sus rezultă că seriile sinonimice sînt formate în majoritate din cuvinte şi locuţiuni create pe teren românesc[8], care circulau pe vremea cronicarului în limba vorbită. Grigore Ureche a folosit alături de cuvinte simple multe locuţiuni şi expresii frazeologice, mai ales verbale.

[7] Etimologiile au fost stabilite după *Dicţionarul limbii române moderne*, Editura Academiei R.P.R., Bucureşti, 1958.

[8] Am considerat româneşti cuvintele formate pe teren românesc prin derivare precum şi locuţiunile şi expresiile frazeologice.

Majoritatea formaţiilor verbale româneşti sînt locuţiuni şi expresii. În cadrul substantivelor formaţiei româneşti din seriile sinonimice am întîlnit numai o locuţiune *(război cu noroc)* care intră în relaţie sinonimică cu *biruinţă* şi *izbîndă*.

Locuţiunile şi expresiile verbale se compun din: a verb + substantiv *(a apuca scaunul, a bate război, a da război, a da dosul, a face oaste, a face război, a lega pace, a pune domn, a ridica domn, a ridica armele, a sta domn, a umple ani domniei)*, b verb + prepoziţie + substantiv *(a se aşeza la scaun, a se aşeza la domnie, a se apuca de domnie, a face pre cuvîntul* (cuiva), *a cădea la domnie, a intra în voia* (cuiva), *a merge pre urma moşilor, a rămîne de batjocură, a sta la domnie, a şedea în scaun, a veni la împreunare)* şi c verb + prepoziţia *(a veni asupra)*.

Derivatele româneşti din seriile sinonimice sînt realizate prin: a) sufixarea *(amestecături, avuţie, biruinţă, buluci, curăţa, domni, hărţui, împreuna, lăcomie, oţărîtură, pica, strînsură)*, b) prin prefixare *(însemna, împăca, neprieten, neîngăduinţă, nesaţiu)*, c) prin prefixare şi sufixare (a *îngropa*) şi d) prin derivare regresivă *(izbîndă*). Cîteva substantive sînt infinitive lungi: *adunare, împerechere, plîngere*.

În ordine descrescîndă, cuvintele latineşti ocupă locul al doilea în cadrul cuvintelor sinonime cercetate. Majoritatea sînt verbe care denumesc noţiuni curente *(a apuca, a se bate, a face, a lua, a se stinge, a supune, a răposa, a scrie, a şti, a ţine* etc*)*. Substantive de origine latină în seriile sinonimice n-am întîlnit decît trei *(cărţi, jug, mînă)*. Cuvintele de origine latină fac parte toate din fondul de bază al lexicului limbii romane. Ele se găsesc toate şi azi în limbă cu acelaşi sens sau cu sensul schimbat.

Cuvintele de origine slavă din seriile sinonimice sînt în egală măsură substantive şi verbe. Ele sînt cuvinte înrădăcinate în lexicul limbii romane şi care în mare parte s-au păstrat şi azi în limbă.

Cuvintele sinonime de alte origini sînt foarte puţine.

IV. Cercetarea noastră ne îngăduie să formulăm următoarele concluzii:

a. Prin multiplele probleme pe care le ridică, sinonimia apare ca o constantă bine reliefată a lexicului cronicii lui Grigore Ureche.

b. Sinonimia se prezintă cu atît mai variat, cu cît în lexicul cronicii lui Grigore Ureche alături de sinonimia propriu-zisă apare şi sinonimia contextuală. Prin aceasta din urmă cronicarul aduce la acelaşi numitor semantic, prin folosirea lor în acelaşi context, cuvinte care în alte situaţii au sensuri total diferite. În felul acesta el îşi măreşte posibilitatea de exprimare a ideilor, dovedind pricepere şi iscusinţă în mînuirea materialului lexical oferit de limba epocii sale, şi în modelarea şi nuanţarea acestui material lexical.

c. Grigore Ureche a folosit multe locuţiuni şi expresii (mai ales verbale). Normal că folosirea acestora i-a fost impusă cronicarului şi de lipsa unor termeni sintetici neologici. Meritul lui constă tocmai în rezolvarea acestei situaţii prin folosirea deosebit de meşteşugită şi iscusită a acestor locuţiuni pe care le oferea limba vorbită şi în folosirea unui cît mai mare număr de asemenea formaţii lexicale pentru a exprima una şi aceeaşi noţiune.

Cronicarul a îmbrăcat aceste locuțiuni în semnificații noi, folosindu-le la locul potrivit.

d. Există, după cum s-a văzut, o preferință a cronicarului pentru folosirea unor serii sinonimice bogate în termeni. Acest fapt i-a dat cronicarului posibilitatea de a nu se repeta, de a nu folosi același cuvînt de mai multe ori, de a nu deveni monoton și de a scoate mai multe semnificații și adevăruri din cuvinte decît din acțiune.

În unele serii sinonimice, cronicarul a folosit locuțiunea alături de termenul sintetic. În seria sinonimică pentru *a muri*, alături de șapte cuvinte apare și o locuțiune cu un deosebit parfum și farmec *(a merge pre urma moșilor)*. Noțiunea *a lupta* este redată prin patru cuvinte și patru locuțiuni. Chiar și în seriile sinonimice cu doi termeni, cronicarul a folosit locuțiuni *(a fugi — a da dosul)*.

e. Uneori, Grigore Ureche obține simetrie în context prin schimbarea locului termenilor, cînd folosește de două ori aceeași serie sinonimică în același context. Și acest lucru tot din dorința de a nu se repeta, ca în contextul care urmează: „Deciia bulgarii *au luat* și Dalmațiia și Rașțiia *au dobînditu*, deciia Trapezontul l-*au dobîndit* și Mitelina și alte ostroave *au luat*" (130).

Credem că afirmațiile noastre întăresc precizarea lui George Călinescu [9] că „în ultimă analiză toată mierea cronicii lui Grigore Ureche se reduce la cuvînt, la acel dar fonetic de a reda faptele prin fașnitura și aroma graiului".

[9] *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, 1941, p. 20.

EPITETUL EMINESCIAN ÎN LUMINA STATISTICII

PETRU E. ZUGUN

În studiul său *Eminescu. Pe lîngă plopii fără soț*, G. Ibrăileanu făcea următoarea remarcă de ordin general, privitoare la stilul operei poetice eminesciene din anii maturității creatoare a poetului: „În prima fază, a romantismului imaginativ — cînd era influențat puternic de romantismul german (poezia-tip: *Floare albastră*) — Eminescu are stilul ornat, imagini bogate, uneori copioase. Acum stilul s-a simplificat și s-a concentrat (...) Eminescu acum posedă știința de a întrebuința substantivul singur cu același maximum de efect ca și cînd l-ar fortifica prin epitete ori prin comparații. E triumful artei de a scrie"[1]. Ideea a fost apoi reluată și dezvoltată într-un pasaj din cunoscutul său studiu *Eminescu. Note asupra versului*: „În privința formei vom observa că (din cauza fondului așa cum l-am definit mai sus) stilul poeziei erotice din faza întâia e mai colorat, mai *imagé*, pe cînd în faza a doua e mai simplu, mai direct (stilul care convine psihologismului) — fapt pe care îl poate constata orice cetitor" [2].

Tudor Vianu, care a consacrat analizei estetice a epitetului eminescian o monografie, ajungea la aceeași concluzie: „În cele dintîi poezii ale sale, Eminescu anină cîte un epitet de aproape fiecare element al frazei. În prima sa perioadă întîmpinăm adică ceea ce s-ar putea numi *epitetul obligator*. Mai tîrziu, poetul renunță la prea marea abundență a epitetelor și, uneori, le înlătură aproape cu totul" [3]; „Pe măsură ce Eminescu înaintează în timp, epitetele sale devin mai rare" [4] și „Eminescu ajunge să scuture podoabele" [5].

Însă statistica prezentată de Tudor Vianu, menită să demonstreze exactitatea concluziei, este, și în intenție, limitată la un număr redus de poezii și, din acest motiv, este insuficient de convingătoare. Ea ne întîmpină numai în cazul a cinci opere poetice ale „începuturilor", antume și postume *(Misterele nopții, Frumoasă-i, Din străinătate, Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie, Horia)*, și în cazul a șase opere poetice din anii „maturității", „în special în cele ulterioare *Luceafărului (Cînd amintirile..., Ce e amorul? Și dacă..., De-or trece anii..., Ce te legeni..., La mijloc de codru...)*.

---

[1] G. Ibrăileanu, *Scriitori români și străini*, Iași, 1926, p. 126.
[2] G. Ibrăileanu, *Studii literare*, București, 1930, p. 156.
[3] Tudor Vianu, *Probleme de stil și artă literară*, 1955, p. 48—49.
[4] *Ibidem*, p. 49.
[5] *Ibidem* p. 51.

Cu intenția de a demonstra statistic adevărul concluziei la care au ajuns G. Ibrăileanu și Tudor Vianu, am procedat la numărarea, în fiecare poezie antumă eminesciană [6], atît a cuvintelor (substantive și verbe) determinate cu epitet, cît și a cuvintelor nedeterminate cu epitet. Raportul dintre aceste două categorii de cuvinte l-am exprimat în procente. Acest raport a permis tragerea unor concluzii care, stabilite pe baza folosirii metodei statistice, să poată fi comparate cu concluziile rezultate din analizele estetice ale lui G. Ibrăileanu și, mai ales, Tudor Vianu. Pentru a observa dinamica întrebuințării în poezia antumă eminesciană, a epitetelor multiple (sau a „lanțurilor de epitete", cum le numește Gheorghe Tohăneanu [7]), le-am numărat și le-am exprimat în procente și pe acestea. În sfîrșit, cunoscînd că perioada de creație a lui Eminescu, cuprinsă între 1866 și 1883, numără 18 ani, am împărțit-o, din punct de vedere cronologic, în două perioade de timp egale: 1866—1874 (9 ani) și 1875—1883 (9 ani), calculînd, pentru fiecare perioadă în parte, mediile generale, pe care le-am exprimat tot în procente, stabilite pe baza raportului dintre cuvintele determinate cu epitet și cuvintele nedeterminate cu epitet. Se poate face, astfel, comparație, din punctul de vedere în discuție, între cele două perioade. În final, bazat pe același procedeu, am calculat și media totală, pentru a o putea compara cu mediile generale din cele două perioade.

Din cele spuse pînă acum se poate observa că discutăm statistic dinamic a întrebuințării epitetelor în poezia antumă eminesciană din trei puncte de vedere: *a)* în fiecare poezie, *b)* după numărul epitetelor multiple și *c)* după mediile generale.

Pentru ca concluziile noastre să poată fi corelate și confruntate cu cele ale lui Tudor Vianu, ne-am condus după definiția dată epitetului de către Tudor Vianu: „epitetul este acea parte de vorbire sau de frază care determină, în lucrurile sau acțiunile exprimate printr-un substantiv sau verb, însușirile lor estetice, adică acelea care pun în lumină felul în care le vede sau le simte scriitorul și care au un răsunet în fantezia și sensibilitatea cititorului" [8]. Recunoașterea valorii de epitet a unui cuvînt sau parte de propoziție sau frază am făcut-o după indicațiile date de Tudor Vianu în studiul citat [9]. Am considerat: 1) că sînt epitete ale substantivelor: *a)* atribute adjectivale, *b)* substantive în cazul prepozițional, *c)* substantive în cazul genitiv, *d)* apoziții, *e)* nume predicative și *f)* propoziții atributiv-relative, și 2) că sînt epitete ale verbului: *a)* adverbe și locuțiuni adverbiale.

În plus, datorită faptului că a trebuit să luăm în considerare toate cuvintele determinate cu epitet din opera poetică antumă eminesciană, am considerat că:

a) au epitete toate substantivele determinate de una și aceeași propoziție atributivă cu rol de epitet (de exemplu, substantivele din versurile din

---

[6] Am folosit ediția: Mihai Eminescu, *Opere*, I, 1939 (ed. Perpessicius).

[7] Gheorhghe Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană*, București, 1964, p. 100.

[8] Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 11.

[9] *Ibidem*, p. 13—23.

Trecut-au anii...: „Povești și doine, ghicitori, eresuri/Ce fruntea-mi de copil o-nseninară").

b) au epitet și substantivele, și verbele determinate de unul și același element predicativ suplimentar sau atribut circumstanțial, cu valoare de epitet, aceasta datorită raportului gramatical de dublă subordonare în care se află aceste părți de propoziție, față de cuvintele pe care le determină (de exemplu, substantivele și verbele din versurile: „trece albă regina nopții moartă„ — *Melancolie*, „tîmpla bate liniștită" — *Călin. File din poveste*).

Pentru recunoașterea valorii epitetice a categoriilor gramaticale de cuvinte menționate mai sus, am ținut seamă și de indicațiile lui Tudor Vianu referitoare la situația în care aceste categorii de cuvinte nu au valoare de epitet:

1) „Nu sînt epitete determinările care întocmesc, împreună cu determinantele lor, unități indisolubile, ca în exemplele: *cușme frigiene, salcie plîngătoare, covor persan* (...)" [10].

2) „De asemeni nu sînt epitete acele determinări asupra cărora cade accentul semnificației, așa încît nu pot fi înlăturate fără ca sensul întregului să sufere, ca următoarele exemple spicuite în Eminescu: *picături de smoală (Înger și demon), bulgăr de granit (Memento mori), Zidiri de țintirim (O, mamă...), diademă de stele (Venere și madonă)* etc. (....). Determinările *de smoală, de granit, de țintirim, de stele* completează substantivele lor mai mult pentru înțelegerea decît pentru închipuirea și sensibilitatea noastră și, din această pricină, nu li se poate recunoaște însușirea unor epitete" [11].

Tabelul de mai jos cuprinde pentru fiecare operă poetică eminesciană antumă, în partea stîngă a tabelului, în ordinea de la stînga la dreapta, în primul rînd: numărul substantivelor determinate cu epitet, numărul lanțurilor de epitete (în exemple ca 2—5, 3—5, prima cifră indică numărul epitetelor care alcătuiesc un lanț de epitete, iar a doua cifră semnifică numărul lanțurilor de epitete), procentul substantivelor determinate cu epitet, calculat prin raportare la numărul total al substantivelor; în rîndul al doilea: numărul verbelor determinate cu epitet, numărul lanțurilor de epitete, procentul verbelor determinate cu epitet, calculate prin raportare la numărul total al verbelor; în rîndul al treilea: numărul cuvintelor (substantive și verbe determinate cu epitet), numărul total al lanțurilor de epitete, procentul general al cuvintelor determinate cu epitet, calculat prin raportare la numărul total al cuvintelor determinate cu epitet.

— în partea dreaptă a tabelului, în ordinea de la stînga la dreapta: în primul rînd: numărul substantivelor care nu au primit epitet, procentul acestor substantive, calculat prin raportare la numărul total al substantivelor, numărul total al substantivelor; în rîndul al doilea: numărul verbelor care nu au primit epitet, procentul acestor verbe, calculat prin raportarea la numărul total al verbelor, numărul total al verbelor; în rîndul al treilea:

---

[10] *Ibidem*, p. 12.
[11] *Ibidem*, p. 12—13.

numărul total al cuvintelor (substantive și verbe) care nu au primit epitete, procentul acestora, calculat prin raportare la numărul total al cuvintelor, numărul total al substantivelor și verbelor.

1. **La mormîntul lui Aron Pumnul**

Subst.	23	2—5	3—1	53,48%	20	46,52%	43
Verbe	8	2—1		39,81%	13	60,19%	21
	31	2—6	3—1	48,43%	33	51,57%	64

2. **De-aș avea...**

Subst.	17	2—4	3—1	5—1	66,97%	10	37,03%	27
Verbe	3	2—1			25,00%	9	75,00%	2
	20	2—5	3—1	5—1	51,28%	19	48,72%	39

3. **O călărire în zori**

Subst.	51	2—6	3—1	4—1	42,50%	69	57,50%	120
Verbe	10	2—1			19,24%	42	80,76%	52
	61	2—7	3—1	4—1	35,46%	111	64,54%	172

4. **Din străinătate**

Subst.	36	2—10	3—1	4—1	52,94%	32	47,06%	68
Verbe	5				13,51%	32	80,76%	37
	41	2—10	3—1	4—1	39,04%	64	60,96%	105

5. **La Bucovina**

Subst.	25		2—1		41,66%	35	58,34%	60
Verbe	5				20,00%	20	80,00%	25
	30		2—1		35,29%	55	64,71%	85

6. **Speranța**

Subst.	25	2—6	3—1		31,25%	55	68,75%	80
Verbe	10				24,39%	31	75,61%	41
	35	2—6	3—1		28,92%	86	71,08%	121

7. **Misterele nopții**

Subst.	18	2—2			45,00%	22	57,50%	40
Verbe	8	2—1			40,00%	12	60,00%	20
	26	2—3			43,33%	34	56,67%	60

8. **Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie**

Subst.	34	2—5	3—1		50,00%	34	50,00%	68
Verbe	4				14,81%	23	85,19%	27
	38	2—5	3—1		40,00%	57	60,00%	95

9. **La Heliade**

Subst.	24	2—3	3—2	5—1	51,06%	23	48,94%	47
Verbe	4				16,00%	21	84,00%	25
	28	2—3	3—2	5—1	38,88%	44	61,12%	72

10. **La o artistă**

Subst.	20	2—5	3—2	4—1	43,48%	26	56,52%	46
Verbe	11		3—1	4—1	55,00%	9	45,00%	20
	31	2—5	3—3	4—2	46,96%	35	53,04%	66

11. **Amorul unei marmure**

Subst.	37				37,75%	61	62,25%	98
Verbe	4				15,39%	22	84,61%	26
	41				33,06%	83	66,94%	124

12. **Junii corupți**

Subst.	58	2—3	3—1	4—1	44,96%	71	55,04%	129
Verbe	11				20,39%	42	79,61%	53
	69	2—3	3—1	4—1	37,91%	113	62,09%	189

13. **Amicului F.I.**

Subst.	28	2—2	3—1		34,14%	54	65,86%	82
Verbe	4	2—1			11,11%	32	88,89%	36
	32	2—3	3—1		27,11%	86	72,89%	118

14. **La moartea principelui Știrbei**

Subst.	15		2—1		30,61%	34	69,39%	49
Verbe	3				12,50%	21	87,50%	24
	18		2—1		24,65%	55	75,35%	73

15. **Venere şi madonă**

Subst.	71	2—17	3—3	4—2	55,47%	57	44,53%	128
Verbe	8				16,66%	40	83,34%	48
	79	2—17	3—3	4—2	44,88%	97	55,12%	176

16. **Epigonii**

Subst.	146	2—30	3—6	4—4	5—1	6—2	49,11%	151	50,89%	297
Verbe	15						13,63%	95	86,37%	110
	161	2—30	3—6	4—4	5—1	6—2	39,55%	246	60,45%	407

17. **Mortua est**

Subst.	73	2—12	3—2	5—2	55,72%	58	44,28%	131
Verbe	8				10,95%	65	89,05%	73
	81	2—12	3—2	5—2	39,70%	123	60,30%	204

18. **Înger de pază**

Subst.	10	2—2	40,00%	15	60,00%	25
Verbe	3		27,27%	8	72,73%	11
	13	2—2	36,11%	23	63,89%	36

19. **Noaptea.....**

Subst.	19	2—4	3—2	4—1	44,18%	24	55,82%	43
Verbe	4	2—2			16,00%	21	84,00%	25
	23	2—6	3—2	4—1	33,82%	45	66,18%	68

20. **Egipetul**

Subst.	105	2—17	3—4	41,66%	147	58,34%	252
Verbe	24	2—2	3—2	26,36%	66	83,34%	90
	129	2—19	3—6	37,72%	213	62,28%	342

21. **Cugetările sărmanului Dionis**

Subst.	42	2—8	24,85%	127	75,15%	169
Verbe	12	2—1	13,48%	79	86,52%	91
	54	2—9	20,77%	206	79, 23%	260

22. **Înger și demon**

Subst.	105	2—2	3—3	4—1	45,06%	128	54,94%	233
Verbe	26	2—5	3—2		22,60%	89	87,40%	115
	131	2—7	3—5	4—1	37,64%	217	62,36%	348

23. **Floare albastră**

Subst.	18	2—2	4—1	25,35%	53	74,65%	71
Verbe	2			7,70%	37	92,30%	39
	20	2—2	4—1	18,18%	90	81,82%	110

24. **Împărat și proletar**

Subst.	179	2—30	3—3	4—2	5—1	42,77%	239	57,23%	418
Verbe	40	2—3	3—1			17,77%	185	86,23%	225
	219	2—33	3—4	4—2	5—1	34,06%	424	65,94%	643

25. **Făt Frumos din tei**

Subst..	50	2—6	3—2	43,86%	64	56,14%	114
Verbe	13		3—2	18,84%	56	81,16%	69
	63	2—6	3—4	43,42%	120	65,58%	183

26. **Melancolie**

Subst.	28	2—2	3—2	5—1	35,44%	51	64,56%	79
Verbe	11		3—2		26,83%	30	73,17%	41
	39	2—2	3—4	5—1	32,50	81	67,50%	120

27. **Crăiasa din povești**

Subst.	22	2—3	57,89%	16,	42,11%	38
Verbe	3		15,79%	16	84,21%	19
	25	2—3	43,86%	32	56,14%	57

28. **Lacul**

Subst.	10	2—2	43,48%	13	56,52%	23
Verbe	4	2—1	25,00%	12	75,00%	16
	14	2—3	35,89%	25	64,11%	39

29. **Dorința**

Subst.	14	2—2			48,27%	15	51,73%	29
Verbe	4				25,00%	12	75,00%	16
	18	2—2			40,00%	27	60,00%	45

30. **Călin (File de poveste)**

Subst.	243	2—39	3—5	4—2	40,09%	350	59,02%	493
Verbe	78	2— 7	3—1	4—1	32,36%	262	77,64%	340
	321	2—46	3—6	4—3	38,53%	612	61,47%	833

31. **Strigoii**

Subst.	239	2—33	3—1	35,94%	426	64,06%	665
Verbe	61	2—6	3—2	16,98%	298	83,02%	359
	300	2—39	3—3	29,29%	724	70,71%	1024

32. **Povestea codrului**

Subst.	22	2—3		30,56%	50	69,44%	72
Verbe	6	2—1		18,18%	27	81,82%	63
	28	2—4		20,74%	77	79,26%	135

33. **Povestea teiului**

Subst.	29	2—2	3—2		30,20%	67	69,80%	96
Verbe	15	2—2		4—1	20,27%	59	79,73%	74
	44	2—4	3—2	4—1	25,88%	126	74,12%	170

34. **Singurătate**

Subst.	11	2—4		28,20%	39	71,80%	50
Verbe	6	2—1		20,70%	23	79,28%	29
	17	2—5		21,52%	62	78,48%	79

35. **Departe sînt de tine**

Subst.	10	2—3		30,30%	23	69,70%	33
Verbe	6	2—1		25,00%	18	75,00%	24
	16	2—4		28,07%	41	71,93%	57

36. **Pajul Cupidon**

Subst.	13	2—4	3—1	38,23%	21	61,77%	34
Verbe	5			22,72%	17	67,28%	22
	18	2—4	3—1	32,14%	38	67,86%	56

37 **O, rămîi**

Subst.	8	2—1		25,80%	23	74,20%	31
Verbe	6			24,00%	19	76,00%	25
	14	2—1		23,73%	42	76,27%	56

38. **Pe aceeași ulicioară...**

Subst.	5			17,85%	23	62,15%	28
Verbe	4	3—1		17,39%	19	82,61%	23
	9	3—1		17,64%	42	82,26%	51

39. **De cîte ori, iubito...**

Subst.	8	2—1		38,09%	14	61,91%	21
Verbe	3			21,42%	11	78,58%	14
	11	2—1		31,43%	24	68,57%	35

40. **Rugăciunea unui Dac**

Subst.	28	2—3		31,45%	61	68,55%	89
Verbe	6			8,46%	65	91,54	71
	34	2—3		21,25%	126	78,75%	160

41. **Atît de fragedă...**

Subst.	19	2—4		39,58%	29	60,42%	42
Verbe	7			25,00%	21	75,00%	28
	26	2—4		34,21%	50	65,79%	76

42. **[Afară-i toamnă...]**

Subst.	7	2—3		26,92%	19	83,08%	26
Verbe	4	2—1		23,53%	13	86,47%	17
	11	2—4		25,58%	32	74,42%	43

43. **[Sunt ani la mijloc...]**

Subst.	7	2—1	38,88%	11	61,12%	18
Verbe	2	2—1	11,11%	16	88,89%	18
	9	2—2	25,00%	27	75,00%	36

44. **[Cînd însuși glasul...]**

Subst.	9	2—1	39,13%	14	60,87%	23
Verbe	6	2—1	33,33%	12	66,67%	18
	15	2—2	36,58%	26	63,42%	41

45. **Freamăt de codru**

Subst.	14	2—1 3—1	32,55%	29	67,45%	43
Verbe	8		19,51%	33	80,49%	41
	22	2—1 3—1	26,19%	61	73,89%	84

46. **Revedere**

Subst.	8	2—1	20,51%	31	79,49%	39
Verbe	3		9,10%	30	90,90%	33
	11	2—1	15,28%	61	84,72%	72

47. **Foaia veștedă (după N. Leanu)**

Subst.	10	3—1	32,26%	21	67,74%	31
Verbe	6		28,57%	15	71,43%	21
	16	3—1	30,77%	36	69,23%	52

48. **Despărțire**

Subst.	21	2—2	32,81%	43	67,19%	64
Verbe	6		12,00%	44	88,00%	50
	27	2—2	23,68%	87	76,32	114

49. **O, mamă...**

Subst.	4	2—1	11,77%	30	88,23%	34
Verbe	11		47,82%	12	52,18%	23
	15	2—1	26,31%	42	73,69	57

50. **Scrisoarea I**

Subst.	128	2—11 3—1	33,87%	205	66,13%	333
Verbe	33	2—1	17,08%	160	86,92%	193
	161	2—12 3—1	30,60%	365	69,40%	526

51. **Scrisoarea II**

Subst.	87	2—8 3—1	42,44%	118	57,56%	205
Verbe	16	2—1 1	14,81%	92	83,19%	108
	103	2—9 3—1	24,61%	210	75,39%	313

52. **Scrisoarea III**

Subst.	214	2—16 3—2 4—1 9—1	32,08%	453	67,92%	667
Verbe	59	2—4	17,20%	284	82,80%	343
	273	2—20 3—2 4—1 9—1	27,03%	737	72,97%	1010

53. **Scrisoarea IV**

Subst.	126	2—10 30—1	39,62%	192	60,38%	318
Verbe	44	2—3	21,25%	163	78,75%	207
	170	2—13 3—1	32,38%	355	67,62%	525

54. **Scrisoarea V**

Subst.	99	2—12 3—1	38,67%	157	61,33%	256
Verbe	26	2—1	14,05%	159	85,95%	185
	125	2—13 3—1	28,34%	316	71,66%	441

55. **Mănușa (după Schiller)**

Subst.	18	2—1 4—1	25,00%	54	75,00%	72
Verbe	16	2—3	32,65%	36	67,35%	52
	34	2—4 4—1	27,42%	90	72,58%	124

56. **Luceafărul**

Subst.	121	2—13 3—1 5—1	31,18%	267	68,82%	388
Verbe	57	2—6 3—1	16,66%	267	83,34%	324
	178	2—19 3—2 5—1	25,00%	534	75,00%	712

57. **Doina**

Subst.	9	3—1	10,84%	74	89,16%	83
Verbe	5		11,27%	39	88,63%	44
	14	3—1	11,02%	113	88,98%	127

58. **S-a dus amorul...**

Subst.	16	2—2 3—1	42,10%	22	57,90%	38
Verbe	2		6,90%	27	93,10%	29
	18	2—2 3—1	26,86%	49	73,14%	67

59. **Cînd amintirile...**

Subst.	5	2—2	23,81%	16	76,19%	21
Verbe	5	2—1	33,33%	10	66,67%	15
	10	2—2	27,77%	26	72,23%	36

60. **Adio**

Subst.	7	2—2	28,00%	18	72,00%	25
Verbe	4		13,79%	25	86,21%	29
	11	2—2	20,37%	43	79,63%	54

61. **Ce e amorul?**

Subst.	5	2—1	17,85%	23	82,15%	28
Verbe	1		5,56%	17	94,44%	18
	6	2—1	13,5%	40	86,90%	46

62. **Pe lîngă plopii fără soț...**

Subst.	13	2—2	32,50%	27	67,50%	40
Verbe	9	2—1	29,03%	22	70,97%	31
	22	2—2	30,98%	49	69,02%	71

63. **Și dacă...**

Subst.	1		8,54%	11	91,66%	12
Verbe	1		7,70%	12	92,30%	13
	2		8,00%	23	92,00%	25

64. **Glossă**

Subst.	7	2—2	11,49%	54	88,51%	61
Verbe	7		7,37%	88	92,63%	95
	14	2—2	8,98%	141	91,02%	156

65. **Odă (în metru antic)**

Subst.	8		36,36%	14	63,64%	22
Verbe	8	3—1	50,00%	8	50,00%	16
	16	3—1	42,10%	22	57,90%	38

66. **Iubind în taină...**

Subst.	10	2—2	38,46%	16	61,54%	26
Verbe	2		10,53%	17	89,47%	19
	12	2—2	26,67%	33	73,34%	45

67. **Trecut-au anii.....**

Subst.	12	2—1 3—2	44,44%	15	55,56%	27
Verbe	3		21,43%	11	78,57%	14
	15	2—1 3—2	36,59%	26	63,41%	41

68. **Veneția**

Subst.	15		45,45%	18	54,55%	33
Verbe	4	2—1	28,57%	10	71,43%	14
	19	2—1	40,43%	28	59,57%	47

69. **Se bate miezul nopții...**

Subst.	6		40,00%	9	60,00%	15
Verbe	1		12,50%	7	87,50%	8
	7		30,43%	16	69,57%	23

70. **Cu mîine zilele ți-adaogi...**

Subst.	12	2—2	38,71%	19	61,29%	31
Verbe	5		19,23%	21	80,77%	26
	17	2—2	29,82%	40	70,18%	57

71. **Peste vîrfuri**

Subst.	4		25,00%	8	75,00%	12
Verbe	3	3—1	42,86%	4	57,14%	7
	7	3—1	36,84%	12	63,16%	19

72. **Somnoroase păsărele...**

Subst.	5		33,33%	15	66,67%	20
Verbe	2		18,18%	9	81,82%	11
	7		22,58%	24	77,42%	31

73. **De-or trece anii...**

Subst.	3		25,00%	9	75,00%	12
Verbe	2		10,52%	17	89,48%	19
	5		16,13%	26	83,87%	31

74. **Lasă-ți lumea...**

Subst.	19	2—2	3—1	32,76%	39	77,24%	58
Verbe	4	2—1		8,89%	41	91,11%	45
	23	2—3	3—1	22,32%	80	77,68%	103

75. **Te duci...**

Subst.	23	2—5	48,93%	24	51,07%	47
Verbe	2		5,27%	36	94,73%	38
	25	2—3	29,41%	60	70,59%	85

76. **Din valurile vremii...**

Subst.	22	2—4	53,65%	19	46,35%	41
Verbe	3		16,66%	15	83,34%	18
	25	2—4	42,37%	34	57,63%	59

77. **Ce te legeni...**

Subst.	2		7,15%	26	92,25%	28
Verbe	4	3—1	21,05%	15	78,95%	19
	6	3—1	12,76%	41	87,24%	47

78. **La mijloc de codru...**

Subst.	4	2—1	20,00%	16	80,00%	20
Verbe	—		0,00%	4	100,00%	4
	4	2—1	16,16%	20		24

79. **Mai am un singur dor**

Subst.	15	2—2	39,47%	23	60,53%	38
Verbe	2		9,53%	19	90,47%	21
	17	2—2	28,81%	42	71,19%	59

80. **De-oi adormi... (variantă)**

Subst.	13		35,13%	24	64,87%	37
Verbe	4		18,18%	18	81,82%	22
	17		28,81%	42	71,19%	59

81. **Nu voi mormînt bogat (variantă)**

Subst.	12		33,33%	24	66,67%	36
Verbe	2		9.10%	20	90,90%	22
	14		24,14%	44	75,86%	58

82. **Încînd voi fi pămînt (variantă)**

Subst.	17	2—1	37,77%	28	62,23%	45
Verbe	2		9,53%	19	90,47%	21
	19	2—1	28,79%	47	71,21%	66

83. **Criticilor mei**

Subst.	13	2—2	38,23%	21	61,77%	34
Verbe	1		5,85%	25	96,15%	26
	14	2—2	23,33%	46	76,67%	60

84. **Diana**

Subst.	23	2—5	54,76%	19	45,24%	42
Verbe	5		25,00%	15	75,00%	20
	28	2—5	45,16%	34	54,84%	62

85. **Din noaptea...**

Subst.	6		46,15%	7	53,85%	13
Verbe	2		18,18%	9	81,82%	11
	8		33,33%	16	66,67%	24

86. **Sara pe deal**

Subst.	13	2—2	24,53%	40	75,47%	53
Verbe	6	2—1	20,69%	23	79,31%	29
	19	2—3	23,17%	63	76,83%	82

87. **Nu mă înțelegi**

Subst.	17	2—2	37,77%	28	62,23%	45
Verbe	2		8,00%	23	8,00%	25
	19	2—2	27,14%	51	72,86%	70

88. **La steaua**

Subst.	7		50,00%	7	50,00%	14
Verbe	2		16,66%	12	83,34%	14
	9		32,06%	19	67,94%	28

89. **De ce nu-mi vii**

Subst.	7		25,00%	21	75,00%	28
Verbe	2		8,65%	21	91,35%	23
	9		17,65%	42	82,35%	51

90. **Kamadeva**

Subst.	11		42,30%	15	57,70%	26
Verbe	2		15,39%	11	84,61%	13
	13		33,33%	26	66,67%	39

Grafic, dinamica întrebuințării epitetelor în opera poetică antumă eminesciană ar avea forma liniei frînte.

Statisticile generale importante sînt următoarele:

I. În cele 24 de opere poetice eminesciene publicate între 1866 și 1874 am întîlnit 1 131 de cuvinte determinate cu un epitet (80,15% din numărul cuvintelor determinate cu epitete). Din acestea, 924 sînt substantive (78,37% din numărul substantivelor determinate cu epitet) și 207 sînt verbe (89,23% din numărul verbelor determinate cu epitete).

În cele 66 de opere poetice eminesciene publicate între 1875 și 1887 (dar create pînă la 1883) am întîlnit 2 310 cuvinte determinate cu un epitet (87,57% din numărul cuvintelor determinate cu epitete). Din acestea, 1 716 (86,56%) sînt substantive și 584 (90,68%) sînt verbe.

În toate cele 90 de opere poetice eminesciene antume am întîlnit 3 441 de cuvinte determinate cu un epitet (85% din numărul tuturor cuvintelor determinate cu epitete). Din acestea, 2 650 (83,45%) sînt substantive și 791 (90,30%) sînt verbe.

II. Statistica întrebuințării epitetelor multiple, în poezia antumă eminesciană, este următoarea (în paranteză este dat raportul, exprimat în procente, dintre numărul cuvintelor determinate cu epitete multiple și numărul tuturor cuvintelor determinate cu epitete).

În cele 24 de poezii publicate între 1866 și 1877 sînt:

a) lanțuri de epitete formate din 2 epitete: 215 (15,23% din numărul total al cuvintelor determinate cu epitete), din care 197 la substantive (16,68% din numărul tuturor substantivelor determinate cu epitet) și 18 la verbe (7,76% din numărul tuturor verbelor determinate cu epitet);

b) lanțuri de epitete formate din 3 epitete: 41 (2,90%), din care 35 (2,97%) la substantive și 6 (2,58%) la verbe;

c) lanțuri de epitete formate din 4 epitete: 16 (1,13%), din care 15 (1,27%) la substantive și 1 (0,42%) la verbe;

d) lanțuri de epitete formate din 5 epitete: 6 (0,42%), toate la substantive (0,51%);

e) lanțuri de epitete formate din 6 epitete: 2 (0,14%), ambele la substantive (0,17%).

În total sînt 280 de cuvinte determinate cu lanțuri de epitete (19,85% din numărul cuvintelor determinate cu epitet), din care 255 (21,63%) substantive și 25 (10,77%) verbe.

În cele 66 de opere publicate între 1875 și 1887 (dar create pînă la 1883) sînt:

a) lanțuri de epitete formate din 2 epitete: 280 (10,61%), din care 234 (11,73%) la substantive și 46 (7,14%) la verbe;

b) lanțuri de epitete formate din 3 epitete: 39 (1,47%), din care 27 (1,35%) la substantive și 12 (1,86%) la verbe;

c) lanțuri de epitete formate din 4 epitete: 6 (0,23%), din care 4 (0,20%) la substantive și 2 (0,31%) la verbe;

d) lanțuri de epitete formate din 5 epitete: 2 (0,08%), ambele la substantive (0,10%);

e) lanțuri de epitete formate din 9 epitete: 1 (0,04%), la un substantiv (0,05%) (substantivul *urîciunea* din *Scrisoarea III*).

În total sînt 238 de cuvinte determinate cu lanțuri de epitete (12,43% din numărul cuvintelor determinate cu epitet), din care 268 (13,44%) substantive și 60 (9,32%) verbe.

În toate cele 90 de poezii eminesciene antume, numărul lanțurilor de epitete este următorul:

a) lanțuri de epitete formate din 2 epitete: 495 (12,22%), din care 431 (13,58%) la substantive și 64 (7,31%) la verbe;

b) lanțuri de epitete formate din 3 epitete: 80 (1,75%), din care 62 (1,95%) la substantive și 18 (2,06%) la verbe;

c) lanțuri de epitete formate din 4 epitete: 22 (0,54%), din care 19 (0,59%) la substantive și 3 (0,34%) la verbe;

d) lanțuri de epitete formate din 5 epitete: 8 (0,17%), toate la substantive (0,25%);

e) lanțuri de epitete formate din 6 epitete: 2 (0,05%), ambele la substantive (0,06%);

f) lanțuri de epitete formate din 9 epitete: 1 (0,02%), la un substantiv (0,03%).

În total sînt 608 cuvinte determinate cu lanțuri de epitete (15% din numărul tuturor cuvintelor determinate cu epitet), din care 523 (16,55%) substantive și 85 (9,70%) verbe.

III. În cele 24 de opere poetice pe care le-a publicat Eminescu între 1866 și 1874, numărul total al substantivelor și verbelor este de 3 970. Din acestea, 1 411 (35,54%) sînt determinate cu epitete, iar 2 559 (64,46%) nu au epitet. Pe părți de vorbire, situația se prezintă astfel:

substantive: 2 724, din care 1 179 (43,28%) au epitet, iar 1 545 (56,72%) nu au epitet;

verbe: 1 246, din care 232 (18,62%) cu epitet, iar 1 014 (81,38%) nu au epitet.

În cele 66 de opere poetice eminesciene publicate între 1875 și 1887 (dar create pînă la 1883), numărul total al substantivelor și verbelor este de 9 288. Din acestea, 2 638 (28,41%) au epitet, iar 6 650 (71,59%) nu au epitet. Pe părți de vorbire, situația se prezintă astfel:

substantive: 5 673, din care 1 994 (35,11%) au epitet, iar 3 679 (64,89%) nu au epitet;

verbe: 3 615, din care 644 (17,82%) au epitet, iar 2 971 (82,18%) nu au epitet.

În toate cele 90 de opere poetice eminesciene antume am găsit 13 258 de substantive și verbe. Din acestea, 4 049 (30,54%) au primit epitet, iar 9 209 (69,46%) nu au fost determinate cu epitet. Pe părți de vorbire, situația se prezintă astfel:

substantive: 8 397, din care 3 173 (37,79%) au primit epitet, iar 5 224 (62,21%) nu au epitet;

verbe: 4 861, din care 876 (18,02%) au primit epitet, iar 3 985 (81,98%) nu au primit epitet.

Pe baza analizei a datelor comparative prezentate mai sus, se pot trage mai multe concluzii:

Observația asupra simplificării progresive a stilului poetic eminescian corespunde realității numai întrucît surprinde o tendință foarte generală. Existentă realmente, „scuturarea podoabelor" în opera poetică eminesciană antumă este o tendință foarte generală: scăderea numărului epitetelor nu este constantă, ea cunoscînd, adeseori, salturi, coborîri și reveniri bruște de nivel.

Pe graficele prezentate mai sus, liniile frînte alăturate alcătuiesc, de multe ori, unghiuri foarte ascuțite, ceea ce demonstrează că există variații mari de la poezie la poezie, în privința folosirii epitetelor. Statistica integrală a întrebuințării epitetelor în opera poetică eminesciană antumă confirmă prin unele date concluzia, bazată pe analiză estetică, la care au ajuns G. Ibrăileanu și Tudor Vianu, însă prin alte date infirmă această concluzie.

Concluzia după care stilul poetic eminescian a evoluat spre simplitate este confirmată de statistica prezentată mai sus, de următoarele date:

1. Tendința generală care se poate remarca în poeziile eminesciene antume este de folosire, o dată cu maturizarea forței poetice creatoare a lui Eminescu, a din ce în ce mai puține epitete. Cele trei linii frînte, care reprezintă dinamica întrebuințării epitetelor în poezia antumă eminesciană, au tendința generală de coborîre spre 0%.

2. Într-o singură poezie *(Floare albastră)* publicată pînă la 1874 (în 1873) numărul cuvintelor determinate cu epitet, din totalul substantivelor și verbelor, este sub 20% (18%), pe cînd aceasta s-a întîmplat în 10 din poeziile din a doua perioadă; în nici o poezie publicată pînă la 1874 nu e întîlnit procentul de sub 10% pentru cuvintele determinate cu epitete, pe cînd această situație o întîlnim în două din poeziile publicate după 1875.

3. 14 (58,33%) din operele poetice publicate pînă la 1874 au mediile mai mari decît media generală a primei perioade; în 19 (79,17%) din aceste poezii, mediile cuvintelor determinate cu epitet sînt mai mari decît media totală a celor 90 de poezii antume eminesciene; în 36 (58,12%) de poezii publicate în a doua perioadă media cuvintelor determinate cu epitete este sub media generală a perioadei; în 40 (62,50%) de poezii publicate între 1875 și 1887, media cuvintelor determinate cu epitete este sub media totală.

4. Atît procentul substantivelor și verbelor determinate cu epitete, cît și procentul general al cuvintelor determinate cu epitete, din prima perioadă, sînt mai mari și decît procentele corespunzătoare lor din a doua perioadă, și decît procentele totale.

5. Scăderea absolută (cu excepția singurului lanț de epitete format din 9 epitete, din a doua perioadă), o dată cu maturizarea forței poetice creatoare eminesciene, a numărului lanțurilor de epitete. Proporțional cu numărul tuturor cuvintelor determinate cu epitet, numărul lanțurilor de epitete, din prima perioadă de creație, este mai mare decît numărul lanțurilor de epitete întîlnite în poeziile din a doua perioadă de creație. Observația se referă la toate lanțurile de epitete (cu excepția indicată mai sus). E probabil că în special acest fapt de stil creează în cea mai mare măsură impresia de stil simplu, direct, în cazul poeziilor eminesciene publicate după 1875

Totuși, în compensație parcă, în operele poetice eminesciene publicate între 1875 și 1883, procentul cuvintelor determinate cu un epitet (din totalul cuvintelor determinate cu epitete) crește, în comparație cu procentul corespunzător din operele poetice publicate între 1866 și 1874 (de la 80,15%, în prima perioadă, la 87,57%, în a doua perioadă; pe părți de vorbire: la substantive, de la 78,37% la 86,56%; la verbe, de la 89,23% la 90,68%).

6. Cele mai multe cuvinte determinate cu epitet (51,28%), într-o poezie, le găsim în poezia *De-aș avea...*, publicată la 1866, pe cînd cele mai puține cuvinte determinate cu epitet (8%), într-o poezie, le găsim în *Și dacă...*, publicată la 1883.

II. Concluzia după care stilul poetic eminescian a evoluat spre simplitate este, în unele cazuri, infirmată de statistica integrală a întrebuințării epitetelor în toate poeziile eminesciene antume:

1. Sînt destul de multe poezii publicate după 1875 în care procentele generale ale cuvintelor determinate cu epitete sînt la fel de mari sau chiar mai mari decît procentele generale ale cuvintelor determinate cu epitete din unele poezii publicate pînă la acest an. Pe grafic, aceasta se observă prin salturile și coborîrile pe care le înregistrează cele trei linii frînte. În 6 (din 64) opere poetice publicate după 1875, acest procent trece de 40%; în 23 de poezii publicate după același an, acest procent este de peste 30%. Pe de altă parte, în 18 (din 24) opere poetice eminesciene publicate înainte de 1875, procentul general al cuvintelor determinate cu epitete este de sub 40%; în 4 opere poetice din aceeași perioadă, acest procent este de sub 30%.

2. În 5 (din 24) opere poetice publicate pînă la 1875, procentele generale ale cuvintelor determinate cu epitete sînt sub procentele totale; în 24 (din 66) opere poetice publicate după 1875 procentele generale ale cuvintelor determinate cu epitete sînt sub procentele totale.

3. 4 (din 24) opere poetice publicate pînă la 1875 au procentele generale ale cuvintelor determinate cu epitete sub media generală a perioadei a doua; 10 opere poetice publicate după 1875 au procentele generale ale cuvintelor determinate cu epitete, peste media generală a primei perioade.

E mai presus de orice îndoială că opere poetice ca *Veneția*, *Scrisoarea I*, *Scrisoarea IV*, *Pe lîngă plopii fără soț...*, *Odă (în metru antic)*, *Din valurile vremii...*, *La steaua* sînt capodopere, și totuși aici procentele generale ale cuvintelor determinate cu epitete sînt foarte mari, de peste 30%. În *Veneția* (1883), numărul cuvintelor determinate cu epitet este, proporțional, aproximativ egal cu numărul cuvintelor determinate cu epitete din opere poetice ca *Din străinătate* (1866), *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie* (1867), *Epigonii* (1870), *Mortua est!* (1871); în aceeași poezie, numărul cuvintelor determinate cu epitet este, proporțional, mai mare decît în *O călărire în zori* (1866), *La Bucovina* (1866), *Speranța* (1866), *La Heliade* (1867), *Amorul unei marmure* (1868), *Înger de pază* (1871), *Noaptea* (1871), *Egipetul* (1872), *Cugetările sărmanului Dionis* (1872), *Înger și demon* (1873), *Împărat și proletar* (1874), *Odă (în metru antic)*, publicată în 1883, are, proporțional, mai multe cuvinte determinate cu epitete decît *O călărire în zori* (1866), *Din străinătate* (1866), *În Bucovina* (1866), *Speranța* (1866), *La Heliade* (1867), *Amorul unei marmure* (1868),

Amicului F.I. (1869), *La moartea principelui Ştirbey* (1869). *La steaua* (1883) are, proporţional, aproximativ acelaşi număr de cuvinte determinate cu epitete ca şi *Amorul unei marmure* (1868), *Noaptea* (1871), *Împărat şi proletar* (1874) şi mai multe decît *Speranţa* (1866), *Amicului F. I.* (1869), *La moartea principelui Ştirbey* (1869), *Cugetările sărmanului Dionis* (1872), *Floare albastră* (1873).

Este adevărat că „printre poeziile maturităţii, în special în acele ulterioare *Luceafărului*, există poezii cu caracter erotic sau descriptiv, deci analoge celor mai încărcate cu epitete din epoca începurilor, care folosesc cu mare economie epitetul sau îl înlătură aproape în total" [12], dar nu e mai puţin adevărat că există şi opere poetice eminesciene posterioare *Luceafărului* în care epitetul este destul de frecvent: *Odă (în metru antic)*, *Trecut-au anii...*, *Veneţia*, *Peste vîrfuri*, *Din valurile vremii...*, *Diana*.

Două explicaţii se pot da în legătură cu această situaţie oarecum neaşteptată. Prima se referă la tema operelor poetice eminesciene, iar a doua se referă la timpul de creaţie a lor. Prin natura lor, temele operelor poetice eminesciene au impus folosirea fie a puţine epitete, fie a multe epitete. Pentru cazuri particulare, explicaţia aceasta a fost dată atît de G. Ibrăileanu, cît şi de Tudor Vianu. În studiul său *Eminescu. Pe lîngă plopii fără soţ*, Ibrăileanu remarca: „E colorat şi în faza ultimă, cînd subiectul cere prin definiţie culoare (descripţia şi epicul din *Scrisori* şi consideraţiile filozofice, care fără concretizare ar fi proză curată)" [13]. Aceeaşi idee apare şi în *Eminescu. Note asupra versului:* „Bineînţeles, în poezia obiectivă din faza a doua — amorul romantic medieval de la începutul *Scrisorii IV*, paginile lirice de la începutul *Scrisorii III* — stilul, adecvat fondului, este iarăşi ornat şi tot aşa în pasagiile filozofice, unde stilul colorat are funcţiunea de a poetiza fondul, prin natura lui abstractă" [14]. În studiul său *Epitetul eminescian*, Tudor Vianu făcea aceeaşi observaţie: „Pe măsură ce Eminescu înaintează în timp, epitetele sale devin mai rare. Desigur, atunci cînd întîmpinăm invectiva satirică (de pildă în *Scrisoarea III*) sau în pastel (ca într-o parte a poemului *Călin*), epitetele se înmulţesc în acord cu genul abordat" [15].

Referitor la această explicaţie, două obiecţii se pot aduce : 1) ea trebuie extinsă şi asupra altor opere poetice eminesciene şi 2) nu are caracter de generalitate, în sensul că, de exemplu, *Glossă*, *Cu mîine zilele ţi-adaogi...* etc. sînt poezii filozofice şi totuşi stilul lor (mai ales stilul *Glossei*) este de o mare simplitate.

A doua explicaţie se referă la specificul creării operelor poetice eminesciene. Se ştie că unele dintre operele poetice publicate după 1875 au fost create înainte de acest an. Se ştie, apoi, că multe dintre operele poetice eminesciene au cunoscut o perioadă mare de elaborare. În sfîrşit, alte poezii publicate între 1884 şi 1887 (şi chiar unele din prima ediţie de *Poezii*, din decembrie 1883), precum *Diana*, *Kamadeva*, *Sara pe deal*, au fost create cu

[12] Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 48.
[13] G. Ibrăileanu, *Scriitori români şi străini*, p. 126.
[14] Idem, *Studii literare*, p. 156.
[15] Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 50.

mult timp înainte. Caracterul mecanic al împărțirii activității creatoare eminesciene în două perioade de timp egale (împărțire necesară totuși) nu a îngăduit luarea în considerație ca atare a excepțiilor de mai sus. Credem însă că am depășit, întrucîtva, acest inconvenient, prin alegerea altor opere poetice eminesciene ca exemple sugestive.

Concluzia care se poate desprinde din cele spuse mai sus este că Eminescu a utilizat mai multe sau mai puține epitete în funcție nu de timpul cînd a creat operele sale poetice, ci în funcție de necesități estetice. Aceasta înseamnă că singur numărul epitetelor nu poate constitui în general, un criteriu pentru aprecierea sau clasificarea estetică a poeziilor eminesciene. Numai numărul epitetelor pe care le folosește un poet genial ca Eminescu nu poate fi revelator pentru aprecierea măiestriei lui artistice.

Observația referitoare la „scuturarea podoabelor" în opera poetică eminesciană trebuie verificată statistic și prin cercetarea comparativă a numărului comparațiilor, metaforelor, personificărilor etc., ceea ce ne propunem să facem în viitor.

TUSCULUM DE LUCIAN BLAGA

Observații stilistice

ȘTEFAN MUNTEANU

Cercetarea stilistică este datoare să-și precizeze de la început ce accepție dă cel ce o întreprinde conceptului de stil, într-un domeniu în care nu există unitate de vederi nici măcar relativă în privința obiectului și a metodelor acestei discipline [1]. Ne credem îndreptățiți să adoptăm un punct de vedere care plasează acest gen de analize între anumite limite, potrivit cărora stilistica abordează formele cele mai diverse ale expresiei lingvistice, întrucît obiectul ei fundamental rămîne studiul mijloacelor de semnificație ale unei gîndiri, iar aspirația ei, revelarea unei conștiințe [2].

Este vorba, în cazul limbii poetice, de o conștiință artistică ale cărei resorturi intime ni se descoperă din și prin ceea ce este cuprins în structura textului ca formă a mesajului poetic. Stilistica literară se identifică astfel cu o lingvistică a textului, precum și cu opera luată în ansamblul ei, incluzîndu-se aici și elementele extraverbale [3]. Ea se întîlnește deci cu cercetarea literară, fără a se confunda cu ea. Substituirea interpretării stilistice cu analiza literară clasică pune în umbră și poate în primejdie dezvăluirea gîndirii artistice în forme individuale de expresie. Poeții au avut uneori acest sentiment, pe care Rilke l-a mărturisit cîndva, atunci cînd observa că nu există o cale mai nepotrivită de a te apropia de poezie decît cea pe care o proclamă critica. Fiindcă nu putem cuprinde totul în cuvinte: rămîne întotdeauna ceva în afara lor, există zone ale sufletului nostru unde cuvîntul nu a pătruns niciodată și unde zadarnic l-am sili să străbată.

Cu toată această rezervă a unui mare artist al cuvîntului față de posibilitățile cercetării virtuților poetice ale limbajului, va trebui să luăm ca punct de plecare faptul că opera literară este o realitate cu o față dublă, în care limba reprezintă nu numai materialul ei exterior și pasiv, ci însăși forma de organizare internă a unui conținut poetic anumit. Constatarea a fost făcută de mult, între alții încă de Humboldt pentru care poezia este artă

---

[1] Cît de diferite sînt orientările în stilistica actuală, a arătat H. Hatzfeld în substanțiala sa comunicare *Questions disputables de la stylistique*, publicată în *Comunications et raports du I-er Congres International de dialectologie générale*, Louvain, 1964, p. 6—18, Cf. și S t. Ullmann, *Language and Style*, Oxford, 1964, p. 99—131.

[2] Yves le Hir, *Rhétorique et stylistique, de Pléiade au Parnas*, Paris, P.U.F., 1960.

[3] E. Coseriu, *Determinación y entorno*, în *Romanistisches Jahrbuch*, 1955—1956, p. 29—54; Cf. H. Hatzfeld et Yves le Hir, *Essai de Bibliographie critique de Stylistique Française et Romane*, (1955—1960), Paris, P.U.F., 1961, p. 33.

prin limbaj („die Poesie ist die Kunst durch Sprache") [4], ceea ce înseamnă a pune în evidenţă caracterul de artă verbală al creaţiei poetice, realizarea şi individualizarea ei prin limbaj. Cît despre rolul limbii ca formă estetică a creaţiei literare, Ch. Bally s-a pronunţat încă acum trei sferturi de veac în termenii următori: „...nici calitatea ideilor sau a sentimentelor, nici modalitatea grupării acestor idei sau sentimente n-a fost niciodată de-ajuns pentru a consacra o operă literară şi nu s-ar putea cita în literatură o singură operă, fie ea oricît de genială, care să fi supravieţuit fără consacrarea formei" [5].

Putem accepta deci principiul metodologic care ţine seama de faptul că opera literară este în acelaşi timp artă şi limbaj [6]. Aceasta ne dă dreptul să abordăm cercetarea creaţiei poetice din punctul de vedere al realizării ei ca artă în formele limbajului. În această perspectivă, interpretarea va trebui să se situeze în mod constant în planul sensurilor numite conotative ale limbajului, care corespund nivelului stilistic al comunicării poetice. Metoda aceasta se impune, întrucît limbajul poetic nu este reductibil la un alt limbaj al prozei sau al conceptelor, el nu admite fraze echivalente [7]; cuvîntul poetic nu este substituibil sau „traductibil" într-un alt limbaj, cel denotativ, decît cu riscul de a se suprapune două mesaje diferite, dintre care unul, cel poetic, şi-ar dizolva în acest fel sensurile în forme străine de semnificaţiile ce i-au fost conferite de gîndirea artistului.

Tusculum [8] este una dintre poeziile lui Blaga prin care se poate ilustra în ce măsură textul poetic, poate funcţiona în întregimea lui ca metaforă [9], ale cărei semnificaţii deduse dintr-o înlănţuire de imagini trebuie raportate la o anumită viziune a poetului. Transcriem poemul, care ne va da prilejul să-i examinăm sistemul de imagini sub aspectul sensurilor lirice manifestate în formele expresiei stilistice.

Ard lumini ca sorii tineri
prin iernatic Tusculum.
Amintirile de vineri
mă-nsoţesc mereu pe drum.

Palma se făcuse cupă
jar-viaţă cuprinzînd.
Mă trezesc acum şi după
arderea de-atunci spunînd:

---

[4] Citat de B. P. Hasdeu, *Cuvente den bătrîni*, tomul III, 1881, p. 117.

[5] Ch. Bally, *Traité de stylistique francaise*, 1909, p. 247.

[6] M. Riffatere, *Încercări de definire lingvistică a stilului*, în *Probleme de stilistică*, Bucureşti, Editura ştiinţifică, 1964, p. 55.

[7] Vezi în acest sens interesantele studii ale lui Pius Servien, publicate sub titlul general *Problèmes d'art et langage des sciences*, în „Revue des Cours et Conférences" în special nr. 2 (30 dec. 1932), p. 171 şi urm. şi nr. 1 (15 dec. 1933) p. 5—96; Cf. şi interesantul articol al lui Solomon Marcus, *Un precursor al poeticii matematice: Pius Servien*, în *SCL* (1965) nr. 4. p. 555—563.

[8] *Poezii*, E.P.L., 1962.

[9] Despre metaforă ca procedeu stilistic fundamental în poezia lui Blaga, vezi excelentul articol al Melaniei Livadă, *Arghezi — Blaga*, în „Contemporanul" din 13. V. 1967 (fragment din lucrarea în curs de apariţie, *Iniţiere în poezia lui Lucian Blaga*).

Albă tu, zăpadă pură,
cine ți-a dat inima
Să-mi fii viscol de căldură,
albă tu, fierbinte nea?

Ard lumini ca sorii tineri
prin iernatic Tusculum.
Amintirile de vineri
mă învolbură pe drum.

Și declinuri — triste vinuri —
le dau albelor uitări.
Amintirile de inuri
cîntă-n mine și sub zări.

Pier lumini și piere laur,
cade frunte, cade drum.
Amintirile de aur —
Numai ele ard sub scrum.

Cercetarea funcției estetice a imaginilor poemului poate porni chiar de la titlu.

Tusculum este localitatea de la țară a lui Cicero, unde filozoful roman se retrage pentru a se dedica meditației. În poemul lui Blaga, cuvîntul este simbolul înstrăinării de vîltoarea lumii și al trăirii în mijlocul ideilor, într-un peisaj intelectual ce nu putea fi decît rece, *iernatic*. Dar în odaia care trebuie să fie un templu al însingurării și al rodniciei spirituale, o invazie de lumină neașteptată pătrunde scăldînd totul în flăcările ei. Lexicul dominant al poeziei exprimă trăirea acestui sentiment al incandescenței sufletești ce tulbură un echilibru ce părea cîștigat pentru totdeauna: *ard* lumini, *sori* tineri, *jar*-viață, *arderea* de-atunci, *fierbinte* nea, viscol de *căldură*. Ultimele două epitete metaforice pe lîngă termenii *nea* și *viscol* sugerează, prin opoziția semantică ce-i separă și-i unește totodată, o stare de suflet intensă și răscolitoare, asociată cu imaginea purității ei. La capătul acestei irupții de dogoare ce mistuie ne întîmpină substantivul *scrum*, metaforă simbolică revelatoare cu care se încheie șirul de imagini ale arderii, sublimate și ascunse privirilor din afară.

Care este termenul „propriu" pentru a denumi această stare de intensă combustiune a ființei? Căci atribuirea unui nume pentru a desemna o realitate care n-a fost gîndită prin el aduce o restrîngere a formei sensului, silită să intre într-un tipar național ce-i este exterior, străin de comunicarea artistică, adică de originea ei emoțională și de implicațiile ei estetice. La rigoare am putea „traduce" simbolul global al poemului prin substantivul *fericire*; dar cuvîntul este aici circumscris prin sensul său foarte larg, pe care i l-au asociat uzul și tradiția. Sfera lui semantică este departe de a cuprinde și de a defini întreaga revărsare a sufletului copleșit de o înălțătoare povară. De fapt, singurii termeni „proprii" sînt aici cei „figurați", ce se înlănțuie unificați prin funcția lor metaforică, întrucît trăirea poetică are loc pe alte dimensiuni

psihice, resimţite sub forma vie, concretă şi fizică, oarecum, a flăcărilor ce mistuie şi se mistuie în jar.

O altă imagine domninantă, înrudită cu cea de mai sus, este aceea a albului, a luminii strălucitoare: *lumină, zăpadă, inuri, alb, pur*, reluate şi intensificate unele în refrenuri, ca de pildă *lumini* şi *alb*. Faţă de termenii denumind sfera semantică a combustiunii interioare şi care au drept obiect eul poetic, acestea din urmă cuprind simbolul ideii de puritate a sentimentelor care stăruie în conştiinţa poetului, ca expresie a felului în care este receptată impresia luminii. Dar această evocare voluptoasă a senzaţiei de ardere şi de lumină purificatoare este negată în cele din urmă şi dintr-o dată, căci în limitele aceleiaşi durate se săvîrşeşte mutaţia din planul trăirii în acela al conştiinţei caducităţii ei. Faţă de prezentul intensiv şi actualizator din toate strofele anterioare, prezentul din primele versuri ale ultimei strofe este de fapt un prezent dramatic, echivalent cu valoarea unui aorist, adică exprimînd un moment al trecutului: „Pier lumini şi piere laur / cade frunte, cade drum": o dată cu stingerea luminii *de atunci*, se schimbă cursul gîndurilor reîntoarse spre ele însele, se opresc paşii îndreptaţi pînă ieri spre călătoriile în spaţiile intime ale cugetării. Verbele a *pieri* şi a *cădea*, funcţionînd de cîte două ori ca predicate pe lîngă subiecte diferite, exprimă această transpoziţie din planul evocării, al trăirii în acela al permanenţei dobîndite prin transfigurarea operată de timp. Substantivele nearticulate estompează reprezentarea prea concretă, dizolvînd-o într-o nedeterminare [10] cu ecouri ce se prelungesc în depărtări. Şi de data această şirul imaginilor simbolice ale purităţii se încheie cu o metaforă, mai exact cu un epitet metaforic (amintirile) *de aur*: întreaga sărbătoare a sufletului a fost numai aparent pieritoare; ecourile s-au adunat în metalul preţios, simbol al aducerilor aminte, menite să trăiască — ascuns şi etern sub scrumul trecutului. Prezentul îşi modifică valoarea, dobîndind-o pe aceea de prezent etern: „Amintirile de aur / Numai ele *ard* sub scrum".

Laitmotivul întregii poezii îl constituie substantivul abstract *amintiri*, spre care converg imaginile, căci, de fapt, întregul poem se înscrie pe coardele muzicale ale rememorării unui moment festiv şi transfigurator al existenţei. Verbele cu care este asociată ideea acestei stări de adîncă beatitudine urmează o ordine crescîndă, de la amintirile care *însoţesc drumul* de aci înainte al poetului, la cele care îl *învolbură pe drum* şi care *cîntă* apoi ca într-un imn al întregii fiinţe, pentru ca *să ardă* în cele din urmă şi mereu în noblеţea nepieritoare a comorii de aur în care s-au strîns.

Fuziunea dintre termenul concret şi cel abstract creează acel amestec de reprezentări situate unele în planul direct al sensibilităţii imediate, altele în acela mai îndepărtat şi mai umbrit al ecourilor lirice. Percepţia estetică se împarte între senzaţia arderii, cea a luminii şi sentimentul că totul este sortit să se înscrie de aci înainte în ordinea lucrurilor eterne. De aceea, alături de imaginile concrete: *jar, zăpadă, viscol, lumină, inuri* ne întîmpină mijloace de expresie abstracte, ca substantivul *declinuri* şi epitetele *alb, pur*, care se organizează pe un plan mai îndepărtat şi mai larg al reprezentării.

---

[10] Cf. Yves le Hir, *Analyses stylistiques*, Paris, 1965, p. 275.

Aceasta nu înseamnă că limbajul poetic este deschis pe toate laturile sale cititorului; altfel spus, caracterul ambiguu al versului acoperă uneori înțelesul figurat pînă la obscuritate. Care e sensul versurilor: „Și declinuri — triste vinuri — le dau albelor uitări" nu putem spune cu certitudine. Relația metaforic-conceptual nu este totodeauna sesizabilă, termenii ei se reduc și se confundă în unul singur, cel simbolic, care se distanțează și se izolează de semnificația primară și noțională, anulînd-o.

Există, pe de altă parte, în limbajul poetic elemente de uz curent, ale căror limite semantice sînt foarte mobile. Otto Jespersen le-a numit *shifters*: „cuvinte înșelătoare". Din rîndul acestora face parte pronumele personal (căci „eu" în poezie nu înseamnă numai „eu poetul", ci și „noi, noi toți, umanitatea"). Acestei categorii de cuvinte îi aparține în poemul *Tusculum* substantivul *vineri* și epitetul (arderea) *de-atunci*. *Vineri* nu este în sistemul de imagini al poeziei o zi anumită a săptămînii. Substantivul este sinonim cu „odinioară, altădată". Amintirile de *vineri* sînt amintirile trecutului. Ele și-au dobîndit înțelesul lor intim și uman nu pentru că aceasta s-a întîmplat să fie într-o anumită zi, ci pentru că minunea s-a săvîrșit *cîndva*. Determinarea înseamnă aici nedeterminare, ca și în *atunci*, a cărui semnificație semantică este însă inversă, adverbul putînd însemna „ieri, o dată, de mult", adică un moment anumit din succesiunea timpului subiectiv, de la a cărui primă undă călătorind spre prezent se măsoară durata și adîncimea visului trăit.

Poemul se adresează sensibilității noastre și prin caracterul său melodic, întărit de refrenuri și repetiții: „Ard lumini ca sorii tineri / prin iernatic Tusculum ...", „Amintirile de vineri ... amintirile de inuri ... amintirile de aur ..." E o revenire obsesivă la aceleași gînduri care stăruie cu o putere adîncă și tulburătoare.

Nu este lipsită de interes apropierea pe care sîntem tentați s-o facem între gîndirea poetică a lui Blaga, din aceste versuri ca și din altele, și cea a lui Goethe, care cerea „din cer stelele cele mai frumoase și de pe pămînt întreaga bucurie și cea mai înaltă". Ca și pentru autorul lui *Faust*, pentru Blaga „marea trecere" a noastră prin lume este prilej de meditație, nu și obiect de asceză a spiritului, cum se întîmplă în *Faust* al lui Valéry [11]. Pentru Goethe, ca și pentru Blaga, cu deosebirile ce se cuvin totuși făcute, existența noastră este solicitată să intre cu toată ființa și deplin în determinismul universal. Față de pateticul: „Verweile doch du bist so schön", al lui Goethe, Valéry exclamă în numele celui mai pur aristocratism al rațiunii: „Voilà mon oeuvre: vivre! N'est-ce pas tout?" [12], iar Blaga își strigă setea de absolut: „Ah nici un rod nu mi-e destul, îl vreau și-n alte chipuri. / Se poartă rîul către mări, / dar piere în nisipuri". Și pentru că ipotezele acestei aspirații se colorează atît de divers în atingere cu făgăduielile posibile ale existenței, se întîmplă, ca în poemul discutat de noi, să fim martori la explozia sentimentului de beatitudine născută dintr-o generoasă uitare a imperiului ideilor pure.

---

[11] Cf. Yves Levy, *Paul Valéry, Mon Faust*, în „Ecrits de France", 1, 1946, p. 117—118.

[12] Paul Valéry, *Mon Faust*, în „Cahiers du Sud", nr. 271, fragment reprodus în „Ecrits de France", nr. citat, p. 9—17, fraza menționată la p. 13.

Într-o formă stăpînită de rigorile lirismului intelectualizat, ideea transfigurării spirituale o regăsim şi la Ion Barbu, în poezia *Umanizare:*

Castelul tău de gheaţă l-am cunoscut, Gîndire:
Sub tristele-i arcade mult timp am rătăcit,
De noi răsfrîngeri dornic, dar nici o oglindire
În stinsele-i cristale ce-ascunzi nu mi-a vorbit.
Am părăsit în urmă grandoarea ta polară
Şi-am mers, şi-am mers spre caldul pămînt de miazăzi,
Şi sub un pîlc de arbori stufoşi, în fapt de seară,
Cărarea mea, surprinsă de umbră, se opri.

Sistemul de imagini al poemului face să transpară şi aici sensurile conotative ale structurii semantice a textului: coborîrea din regiunile severe şi abstracte ale ideilor în umbra pămîntului, în care un nou înţeles al existenţei se descoperă privirii scrutătoare a poetului îndreptată spre nemărginiri.

Aşadar, întorcîndu-se la poemul lui Blaga, să notăm că din fuziunea semnatică a metaforelor *Tusculum, ardere, lumină, drum, aur, scrum* se alcătuieşte imaginea simbolică a fericirii ce transfigurează, imagine dizolvată în ţesătura stilistică figurată a textului, care reprezintă forma obiectivă a contextului poetic, prinsă în legăturile melodice ale versului din care se degajă undele lirismului ce vin spre noi. Nu este vorba, prin urmare, de o travestire a conceptelor în imagini ale lor, ci de o transpunere a unei stări de suflet în corespondentele ei expresive, acordate cu timbrul intern şi specific al sensibilităţii poetice şi al sensului creaţiei artistice — factori complementari şi esenţiali în realizarea stilistică a operei literare. Limbajul figurat devine în astfel de împrejurări instrumentul propriu al artei literare, unica lui posibilitate, ca şi limbajul artistic nefigurat.

Am ajunge să simplificăm faptele, dacă am vorbi în acest caz de o simplă analogie la care recurge poetul cînd alege dintr-o sumă de variante, teoretic şi gramatical posibile, una din ele aparţinînd limbajului poetic. Transferul semantic nu explică decît pe plan lingvistic specificul funcţiei stilistice a imaginii poetice. Dacă, sub acest din urmă aspect, metafora şi metonimia înseamnă a atribui un semnificant unui semnificat secundar asociat prin asemănare, respectiv prin contiguitate, cu semnificatul primar[13], pe planul semnificaţiei stilistice ea intră într-o altă ordine de valori, care-şi găsesc motivarea într-o reprezentare şi o viziune estetică la care colaborează imaginile constituite într-un întreg, într-o structură. De aceea procesul metaforic şi cel imagistic în general nu se sprijină decît aparent sau parţial pe un act de analogie, ci pe unul de identificare între doi termeni, dintre care unul, cel figurat şi individual, îşi asumă şi exercitatea funcţiei termenului propriu şi general. Metafora apare ca o *necesitate* dictată de o raţiune internă. „Încearcă să fii exact şi vei fi constrîns să te exprimi metaforic, observa mai de mult I. A. Murray[14].

---

[13] R. Jakobson, *A la Recherche de l'essence du langage*, în „Diogène", 1965, nr. 51, p. 32.

[14] „Try to be precise and you are bount to be metaphorical" citat de Ludwig Reiners, *Stilkunst. Ein Lehrbuch deutscher Prosa*, München, 1959, p. 268.

În felul acesta artistul ajunge să atribuie mijloacelor de expresie funcția de a crea reprezentări simbolice din care se constituie elementele ce definesc adîncimea și felul viziunii sale artistice într-o structură arhitectonică ce poate fi examinată în raporturile ei de interdependență pe care le contractează planul obiectiv, general și exterior al comunicării, cu cel subiectiv, individual și intern al expresiei.

Eugen Lovinescu caracteriza pe autorul *Poemelor luminii* drept un poet al senzației și al imaginii [15], din care respiră un optimism nu conceptual, ci pur senzorial [16]. Chiar dacă aceasta a putut fi formula ce definea lirismul inițial al poetului, imaginea în poezia lui Blaga cuprinde sensuri multiple, care i s-au adăugat la ceea ce părea că o caracterizează la început. Eficacitatea imaginii decurge din faptul că ea reprezintă „o rămășiță" și un „exponent al senzației" [17]. Acest suport de natură sensorială (al imaginii) este depășit în stilul lui Blaga, din ale cărui versuri străbate fiorul cunoașterii, al uimirii și al neliniștii în fața unei lumi a misterelor, a îndoielilor și a împlinirilor așteptate. Existența este pentru poet o *ardere*, metaforă fundamentală ce revine cu insistență obsedantă în poezia sa și căreia i se pot alătura un șir întreg de sinonime, dintre care am citat o parte în cursul acestei analize. Acestora li se asociază imaginea luminii ca atribut al universului și simbol al cunoașterii, cea din care respiră miracolul germinației, imaginea simbolică a porților ce se închid cu zăvoare, precum și cele care sugerează întregul fond elementar și mitic trăind în noi ascuns și adînc și țîșnind uneori în furtună adusă parcă din depărtări mari, ancestrale, în clipele binecuvîntate ale drumurilor ce trec prin existența noastră. Poemul *Biografie*, cu care se deschide volumul *Lauda somnului*, cuprinde o astfel de confesiune în care regăsim întrunite și amplificate semnificațiile lirismului poetului, prezentate mai întîi sub forma unui crez artistic în poemul *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*. Metafora la Blaga nu este numai elementul sensibil al cunoașterii intuitive, ci instrumentul revelator al unui univers legat prin mii de fire de empiric și de absolut, de cîntecul ciocîrliei „pure ca entelehia", de patima de foc a sîngelui și de tăcerile ascultate cu sufletul adunat în el însuși. E o mare și generoasă cheltuire de gînduri ce se înalță de pe pămîntul holdelor în care se răsfrîng irizările pulberilor astrale, o sete de a trăi pe toate dimensiunile ființei tainele universului și mirajul din clipele sărbătorești ale existenței.

Limbajul poetic se supune acestei determinări interne, actualizată în raporturile ce se stabilesc cu întreaga limbă eliberată de convențiile sensurilor noționale și întoarsă spre înțelesurile *date* de poet, în acord cu o filozofie după care nu sîntem decît mandatarii unor alte generații, ai acelora ce ne-au

---

[15] E. Lovinescu, *Lucian Blaga*, în „Sburătorul literar", I, nr. 8, 1921.

[16] Idem, *Critica și literatura*, *ibidem*, I, nr. 22, 1922, citatele la G. Ivașcu în *Note* la volumul Lucian Blaga, *Poezii*, 1967, p. 456—460.

[17] I. A. Richards, *Principles of literary Criticism*, Londra, 1924, cap. XVI, *Analysis of Poem*, apud René Wellek-Austin Warren, *Teoria literaturii*, în românește de Rodica Tiniș, București, 1967, p. 247.

fost străbuni și cărora ne silim să le înplinim chemările și căutările într-un ritual solemn înscris în ordinea însăși a succesiunii veacurilor:

Coboară-n lut părinții, rînd pe rînd,
în timp ce-n noi mai cresc grădinile.
Ei vor să fie rădăcinile,
prin cari ne prelungim pe sub pămînt.

Se-ntind domol părinții pe subt pietre,
în timp ce în lumini mai adăstăm,
în timp ce fericiri ne-mprumutăm
și suferinți și apă vie pe la vetre.

(Părinții)

ARIA SATIRICĂ A STRIGĂTURII ÎN FOLCLORUL DIN SUDUL TRANSILVANIEI

GH. PAVELESCU

Poezia satirică reprezintă în folclorul din sudul Transilvaniei — ca de altfel și în alte părți ale țării — alături de doine, unul din cele mai bogate capitole ale liricii populare. Cele mai frecvente specii sînt „strigăturile" sau „chiuiturile" și „cîntecele satirice". De obicei *strigătura* este o creație spontană, care se naște în timpul dansului, „o satiră scurtă, tăioasă, adînc pătrunzătoare" [1], rezultat al puterii de inspirație poetică a oamenilor din popor. Întîlnite mai des în împrejurări speciale — hore, nunți, șezători — în care predomină dansul și buna dispoziție, strigăturile „se cer fulgerător inspirate", pentru a arunca săgeata ironiei la momentul potrivit sau pentru a da imediat răspuns adversarului, constituind uneori un adevărat dialog poetic. Înțepătura lor satirică este îndreptată întotdeauna împotriva a tot ceea ce contrazice idealurile și năzuințele poporului muncitor. Strigăturile constituie astfel un mic tratat de morală în versuri, în care preceptele sînt exprimate prin distihuri sau catrene, într-un stil direct, lipsit adesea de mijloace artistice, remarcîndu-se prin ascuțitul ironiei, uneori chiar prin expresii violente. Avînd un caracter pronunțat educativ strigăturile aparțin în special tineretului și numai sporadic le întîlnim în folclorul activ al copiilor și al bătrînilor. Ele sînt în primul rînd, creația feciorilor și mai rar a fetelor și a nevestelor.

Forma concisă, redusă la cîteva versuri, apropie strigătura de epigrama cultă, deosebindu-se însă de aceasta prin lipsa „poantei", a efectului final, întrucît strigătura satirică își împarte egal accentele în arhitectura ei [2].

Vai, sărace sutele,
Cum mărită slutele;
Vai, sărace miile,
Mărită momîile. [3]

Întîlnim însă și strigături cu aceeași structură ca și epigramele, în care accentele sînt dispuse gradat:

Bine-i stă lelei gătată
Tot cu haine de la șatră;
Dar mai bine i-ar ședea
Dacă și le-ar face ea. [4]

---

[1] N. Iorga, *Istoria literaturii române*, București, 1925, vol. I, p. 53.

[2] Cf. *Istoria literaturii române*, Buc., Ed. Ac. R.P.R., 1964, vol. I, p. 158.

[3] Sălișteș, satul Galeș, Matei Maria 70 ani. Toate localitățile citate în acest studiu aparțin județului Sibiu. Cercetările au fost efectuate între anii 1952—1962.

[4] Boița, Nic. Voicu, 75 ani.

Cîntecele satirice sînt înrudite prin conținut cu strigăturile, dar se deosebesc mai ales prin structură, procedee folosite și modul de circulație. În primul rînd cîntecele satirice au dimensiuni mult mai mari decît strigătura, nu se improvizează și nu sînt folosite în timpul dansului. Ele se cîntă sau se recită mai ales la șezători ori în timpul mesei la nunți, pentru a întreține buna dispoziție a participanților, folosind umorul, ironia ușoară, fără aluzii directe la persoanele de față. De aceea cîntecele satirice folosesc mai ales falsul monolog, uneori chiar dialogul, în care printr-o pseudoconfesiune se narează o serie de fapte demonstrative din punctul de vedere al conduitei morale, prin care se exprimă în mod implicit un obiectiv etic.

Tematica poeziei satirice este foarte variată. Ea oglindește întreaga lume a satului, cu antagonismele sociale ale trecutului, cu bogate schițe caractereologice, din care nu lipsesc nici fostele notabilități ale satului: notarul, primarul, popa, jandarmul, ș.a. Observația morală e acută și concisă, concretizată în imagini antitetice, definind laturile antagoniste ale vieții. [5] Locul central îl ocupă principalele categorii ale vieții și filozofiei populare împletite dialectic. Jocul și munca, dragostea și căsătoria, frumosul și urîtul, tinerețea și bătrînețea, hărnicia și lenea, bogăția și sărăcia, etc. Născută în elanul jocului, cu funcția principală de a intensifica ritmul dansului, mai ales atunci cînd orhestrația este redusă la posibilitățile fluierului, strigătura marchează anumite momente ale dansului sau face elogiul liric al partenerilor:

Asta-i mîndra care-mi place
Că la joc se știe-ntoarce. [6]

ori subliniază bucuria de a petrece:

Dragu-mi la veselie
Cu oameni de omenie. [7]

sau chiar importanța de care se bucură dansul în opinia publică:

Decît să nu știu juca,
Mai bin' să nu știu săpa,
Că la joc te vede satul,
La sapă numai bărbatul. [8]

Frumusețea și calitatea de bun jucător conferă și flăcăului sărac dreptul la prestigiul social:

Nu te uita la cojoc,
Ci te uită cum mai joc.
Nu te uita la căciulă,
Ci te uită la făptură. [9]

După acest preludiu liric, de încălzire a jucătorilor, strigătura intră în elementul său specific. La început sînt șfichiuiți flăcăii care nu se prind

---

[5] *Istoria literaturii române*, vol. I, 1964, p. 157.
[6] Sălișteș, Ana Chirea, 84 ani.
[7] Sălișteș, Paraschiva Sorescu, 74 ani.
[8] Sălișteș, Vasile Pavel, 66 ani. Variantă la H. Teculescu, p. 177.
[9] Vale, Paraschiva Tipurită, 85 ani.

în horă, ci stau „ca butucii lîngă foc", cei care „joacă și nu strigă", lipsind astfel jocul românesc de o trăsătură esențială a frumuseții sale:

Că mai zici ceva din gură,
Nu tot taci ca boii-n șură. [10]

Sînt vizate apoi fetele leneșe și neîndemînatice, însă jucăușe, care stau cu cînepa nelucrată, nu știu frămînta pîinea sau își uită mălaiul în foc.

Hațegana știu juca,
Pîinea n-o știu frămînta. [11]

Eu la joc, neica la joc,
Mălaiu se arde-n foc. [12]

*

Place-mi jocul, ardă-l focu,
Da la lucru-s ca butucu. [13]

Alte ori întîlnim exprimată ideia corelației între priceperea la muncă și la horă, precizîndu-se că fata care:

La război nu știe țeasă,
Nici la horă nu-i aleasă. [14]

Prețuind hărnicia mai mult decît bogăția și chiar frumusețea, poporul critică prin satirele sale pe fetele bogate, dar leneșe care își cumpără hainele de la șetrele armenilor, [15] de la prăvăliile evreilor [16] sau le tocmesc la femeile din sat, plătindu-le cu produse din gospodărie:

Ce te ții, mîndro, făloasă,
Că iia nu ț-o știi coasă!
Că ți-o țese slănina
Și ți-o coase făina.
Iia de la brîu în sus
Cusută-i pe cucuruz;
Iia de la brîu în jos
Cusută-i pe grîu frumos.
Pe cheița de la poale,
Dai de la porc carne moale,
Și pe ciupagu din spate,
Trei mirțe și jumătate.
Pe fodorii de la mînă,
Ai dat un chil de slănină. [17]

E criticată apoi fata cu „iia chindisită", dar cu holda neplivită, [18] cea care nu știe mulge vacile [19] sau bivolițele ori se scoală tîrziu și nu le trimite la

[10] T. Papahagi, *Flori din lirica populară*, p. 68 (din Sibiu).
[11] Orlat, Dumitru Moga, 71 ani.
[12] Sadu, Anișoara Ivan, 18 ani. G. Cernea, *Flori sibiene*, p. 59.
[13] Săliște, Dumitru Milea, 65 ani.
[14] Săcel, Octavian Macrea, 24 ani.
[15] Jarnik-Bîrseanu, ed. 1964, p. 251.
[16] Săliște, Ioan Jitian, 82 ani.
[17] Mohu, Ioan Cătană, 28 ani. G. Cernea, *Flori sibiene*, 1941 p. 54.
[18] Sebeșul de jos, Silvia Căpățînă, cl. a V-a, 1960.
[19] Săcel, Ioan Idu, 61 ani.

timp în ciurdă [20]. Foarte des apare în strigături fata cu „casa nemăturată", sau cu „gunoiul după uşă" [21], şi cea care „zace să moară" de frica războiului de ţesut [22]. Unele strigături folosesc tehnica obişnuită în caricatură. Un astfel de exemplu îl constituie portretul fetei somnoroase:

Mîndra-naltă şi voinică
Şade lîngă mămăligă.
Mămăliga fierbe-n oală,
Ea doarme de se omoară [23].

Nu sînt trecute cu vederea nici fetele care-şi „spală iia sîmbătă ş-o uscă duminecа" [24] şi nici chiar neglijenţele din domeniul higienei personale [25]. Nu lipseşte nici fata cochetă care se priveşte toată ziua în oglindă [26], sau a cărei guriţă îi merge „mai vîrtos ca meliţa" [27] sau cea „închipuită" care „de mîndrie tare"

Nu mai poate merge pe cale:
Cînd e cald se-mpiedică,
Cînd e tină lunecă [28].

În schimb strigăturile satirice elogiază hărnicia fetei sărace, care se îmbracă „cu mîna ei" în opoziţie cu fata bogatului, care-i tot cu mîna pe parale [29]. Uneori fata săracă, lăsînd la o parte modestia, îşi subliniază ea însăşi calităţile:

Iubeşte-mă, bade dragă,
Nu te uita că-s săracă.
Ochii văd, mîinele fac,
Pe pînză ca pe contract.
Ochii văd mînele scrie
Pe pînză ca pe hîrtie [30].

*

Mărunţică-s ca făina,
Da la lucru-s ca maşina.
Că mă-ntorc într-un picior
Şi lucru, lucru cu spor
Şi mă-ntorc într-amîndouă
Şi lucru-ntr-o zi ca-n două [31].

În ceea ce priveşte cîntecele lirice, motivul femeii leneşe se găseşte în mai puţine variante, fiind îmbrăcat de obicei în forma monologului şi mai

---

[20] Săcel, Stana Braşoveanu, 70 ani; Orlat, Ion Munteanu, 72 ani.
[21] Orlat, Dumitru Răspop, 20, II. 1955.
[22] Rucăr, r. Făgăraş, Vicente Vigu, 1956.
[23] Cristian, Nicolae Cîmpeanu, 31 ani.
[24] H. Teculescu, *Pe Mureş*, p. 204. Variante din Topîrcea şi Orlat.
[25] Vale, Paraschiva Puf, 75 ani; Aciliu, Maria Gherman, 33 ani.
[26] Aciliu, Ioan Mînzat, 1955.
[27] Vale, Ana Tipuriţă, 35 ani.
[28] Sălişte, Onisifor Borcea, 60 ani.
[29] Vale, Ana Tipuriţă, 35 ani; Variantă Teculescu, *Pe Mureş*. p. 151.
[30] Orlat, Maria Bontea, 16 ani.
[31] Slimnic, Lenuşă Hociotă, 15 ani. G. Cernea, *Flori sibiene*, 1941, p. 31.

rar a dialogului. Astfel întîlnim imaginea mîndrei „ca o cruce", care nu se duce la lucru, invocînd motive puerile:

Dimineața-i rouă mare
Și se udă pe picioare.
Peste zi se prea-ncălzește,
Fața mîndrei se pîrlește.
Cînd apune sfîntul soare,
Stau țînțarii s-o omoare! [32]

Într-un alt cîntec satiric e prezentată „nevasta harnică", precizînd că:

Dintr-o ortă de fuioare
Și-a făcut o spălătoare.
Și din patruzeci de lîni
Și-a făcut mănuși în mîni.
Țese pînza cînd dă frunza,
Ș-o gată la Sinvăsîi
Și spune că ea-i dîntîi [33].

Foarte frecvent este monologul femeii leneșe, care și-a băgat boala în oase din cauza cînepii și nu mai are nici o liniște:

Cînepa-i boală aleasă,
Eu mă culc că nu mă lasă.
Eu plec la biserică,
Furca-mi pune piedică.
Eu mă plec să mă închin,
Fusul strigă că nu-i plin.
Eu mă duc pe la icoane,
Iacă, furca, bate-o, doamne!
Eu mă duc la cepu buții,
Iacă și corfa cu cîlții.
O, trăzni-v-ar Dumnezeu,
Cum sar toate-n capul meu [34].

„Înfățișarea femeii leneșe trecînd într-o mare viteză tocmai pentru a fugi de muncă, animizarea uneltelor de tors, la fel ca în basme și în desenele animate, sînt procedee ce indică o subtilă cunoștință artistică" [35].

Detestînd lenea și punînd în lumină valoarea muncii fiecărui tînăr, poporul are accente de ironie față de toți aceia care prețuiesc mai mult bogăția decît frumusețea și hărnicia. Enunțînd la început principiul general:

Cine se ia cu plăcere,
Nu cere nici-o avere, [36]

strigătura satirică aduce mărturisiri insistente, atît din partea feciorilor, cît și din partea fetelor, că nu sînt dispuși să-și sacrifice dragostea în schimbul bogăției.

El: Pentru-o țîr'de loc de casă,
Nu iau fata cea rămasă;
Pentru-o țîr de loc de șură,
Nu iau fata știrbă-n gură. [37]

Ea: Decît casă cu privar
Și bădița un zdrănțar,
Mai bine cu casa-n colț
Și bădița om frumos [38].

---

[32] Aciliu, Maria Gherman. n. 1925. Variantă, Gura Rîului, Ioan Hanzu.
[33] Aciliu, Ioan Mînzat, 50 ani.
[34] Jina, Ioana Drăghilă, 43 ani.
[35] *Istoria literaturii române*, vol. I., 1964, p. 159.
[36] Tălmăcel, Nicolae Rusu, 21 ani.
[37] Jarnik-Bîrseanu, *op. cit.*, *p.* 258.
[38] Șura Mică, Ioan Ciogodi, 24 ani. G. Cernea, *Flori sibiene*, 1949. p. 25.

Dialogul satiric pe tema bogăției se amplifică, e o întrecere nestăvilită între fete și băieți în a sublinia primatul frumuseții față de avere, dar și al muncii ca izvor al bogăției și fericirii.

El: Decît cu avere multă
Și cu nevastă urîtă,
Mai bine cu puțintică
Dar nevastă frumușică.
Oi lua pe cine-mi place,
N-aibă casă că ne-om face [39].

*

Ea: Decît gazdă păcătoasă,
Mai bine slugă frumoasă,
C-o sluji un an sau doi
Și-și va face car și boi;
Și-o sluji o vară două
Și-și va face casă nouă! [40]

*

Ea: Iubește bade, să-ți placă,
Nu-ntreba de boi și vacă.
Că de-o fi o hărnicuță
Ș-o face boi și văcuță.
Dar de-o fi o slabă tare,
Vinde și pe cari le are [41].

În satirizarea bogăției, în opoziție cu elogiul frumuseții, expresia strigăturilor fecioresti este mai concisă și mai directă, exprimînd mai mult atracția fizică:

Nu-mi trebuie boi, nici vacă,
Numai trup și ochi să-mi placă! [42]

în timp ce folclorul fetelor redă aceeași idee într-o compoziție lirică mai desvoltată și plină de discreție și gingășie:

Spusu-mi-o frunza de vie
Că dragostea nu-i moșie,
Făr' bădiț să-mi placă mie;
Și mi-o spus frunza de fag
Că dragostea nu-i iorsag
Făr'bădiț să-mi fie drag. [43]

În ceea ce privește dragostea, ea constituie obiectul în primul rînd al cîntecelor și strigăturilor lirice intime. Totuși apare și în strigăturile satirice atunci cînd tinerii calcă anumite reguli ale conduitei sociale. Astfel în strigăturile fetelor este criticat feciorul, care nu știe să fie discret, „cine iubește și spune", sau care își bîrfește iubita:

Bade, al dracului ești,
Sara vii și mă iubești,
Ziua-n sat mă povestești!
Ia lasă-mă neiubită
Și prin sat nepovestită! [44]

---

[39] Poplaca, Stana Giurcă, clasa a VII-a.
[40] Jarnik-Bîrseanu, *op, cit.* p. 157.
[41] Vurpăr, Ana Banea, 16 ani. G. Cernea, *Strigături de joc din jud. Sibiu.* 1941, p. 29.
[42] N. Pauleti, Ed. 1962, p. 139.
[43] Ghijasa de jos, Varvara Bîrsan, 19 ani. G. Cernea, *Flori sibiene*, 1941, p. 7.
[44] Veștem, Al. Bozdoc, 47 ani.

Urmează flăcăul care „ține calea la două", apoi „badiul cu mîndre multe",[45] și în sfîrșit donjuanul, cu „șerpariu tot zdrelit, cîte garduri a sărit".[46] Morala este formulată tot în versuri:

Bade cu ochii de rouă,
Nu ținea mîndruțe două,
Ci îți ține numai una,
La care să-i pui cununa.[47]

Feciorul nehotărît în dragoste este somat să se pronunțe:

Iubește-mă, bade, tu,
Ori mă lasă la altu.[48]

sau chiar expediat, dacă fata nu mai are răbdare:

Frunzuliță măr pătul,
Te-am iubit, bade, destul.[49]

În schimb feciorul care își părăsește dragostea este numit „cîne prefăcut"[50]. Indignarea împotriva lui este atît de violentă încît ajunge la forma blestemului:

Cine iubește și lasă
Da-i-ar Dumnezeu pedeapsă:
Tîrîișul șarpelui
Și hodina cucului.[51]

*

Cine iubește și lasă
Să-i deie potica-n casă...
Și la cap un măr gutui,
Măr gutui să nu-nflorească,
Badiu-n pat să putrezească.[52]

Bine înțeles că nici flăcăii nu le rămîn datori fetelor. Ei aduc, cu ajutorul strigăturii, în fața opiniei publice, pe mîndra cu doi drăguți, care

Umblă din mînă-n mînă
Ca găleata la fîntînă.[53]

---

[45] Săliște, Onisifor Borcea, 60 ani.
[46] Tilișca, Maria Iuga, învățătoare.
[47] H. Teculescu, *Pe Mureș*, p. 188. Variantă Orlat.
[48] H. Teculescu, *op., cit.* p. 129.
[49] Sebeșul de jos, Silvia Căpățînă, cl. a V-a.
[50] Săcel, Maria Dicu, 69 ani.
[51] H. Teculescu, *op. cit., p.* 85.
[52] Slimnic, Ana Stanciu, 21 ani. G. Cernea, *Flori sibiene*, p. 33—34.
[53] Săliște, Mihai Hașegan, 24 ani.

cea care se ține cu judele [54], cu nănașul [55], ori e „ibovnică la jendari", [56] în variantele mai vechi „la husari", [57], încheind seria cu „nevasta văduvă" la care:

Toată lumea-i slobodă:
Și notaru și primarul,
Și măgarul de la oi,
Și văcariul de la boi. [58]

Zugrăvind aspectele mai dramatice ale dragostei de la țară, lirica satirică ne prezintă pe fata „cu mintea slabă" [59], cărei i-a plăcut feciorii și acum „plînge după șură" [60], iar în textele mai vechi apare și „mîndra cu legănuț" [61]. În cazul cînd fata, care a făcut „voia badiului" [62] are de a face cu un tînăr de caracter acesta îi va spune:

Hai, mîndruță, să dăm mîna
Că ne știe toată lumea.
Că de nu te iau pe tine
Vei tot plînge-n toate zile. [63]

În acest caz, cu ocazia nunții, satira va fi mai puțin mușcătoare, mulțumindu-se cu o subtilă aluzie:

Mă uitai în fundul mesii,
Cum plînge ochiul miresii?
Unul plînge ș-altu ba,
C-a știut ce-i dragostea;
Unul plînge, altul nu,
C-a știut ce-i iubitu! [64]

* * *

În concepția poporului nostru, nunta reprezintă un moment important în viața oamenilor. Desfășurîndu-se ca un spectacol bine regizat de vornic, după un scenariu nescris, cu tradiții milenare, în care eroii principali sînt mirele și mireasa, socrii și nănașii, nunta constituie un rit de inițiere și de trecere a tinerei perechi în rîndul oamenilor căsătoriți. Bogată în ritualuri, dansuri, cîntece și strigături, nunta reprezintă participarea colectivității la fundamentarea materială și morală a unei noi familii și a unei noi gospodării. Din acest ritual nu putea lipsi nici creația poetică satirică, pentru a amplifica momentele de veselie ale nuntașilor, dar mai ales pentru a sublinia comandamentele etice, care trebuie să stea la baza familiei. De aceea strigătura satirică reprezintă un capitol important al folclorului legat de nuntă.

Exprimînd atitudinea colectivă, de condamnare a dezertării tinerilor de la căsătorie, creația populară își bate joc de „flăcăii tomnatici", „bătuți de brumă", de „fetele stătute", rămase nemăritate:

Frunză verde rușmăcrin,
Rău îți stă june bătrîn.

[54] Tilișca, Ana Gligor, 20 ani.
[55] Veștem, Cornelia Velțan, cl. a VI-a.
[56] Maria Nistor, D. Floașiu, 1955.
[57] N. Pauleti, Ed. 1962, p. 127.
[58] Tilișca, Maria Iuga, învăț.
[59] Porcești, Ion T. Costei, înv.
[60] Armeni, Matei Ana, n. 1937.
[61] Jarnick-Bîrseanu, ed. 1962, p. 263.
[62] H. Teculescu, *op. cit.* p. 183.
[63] Rod, D. Floașiu, 1956.
[64] H. Teculescu, p. 204.

Vai de m-aș vedea scăpată
De fetia blestemată. [65]

*

Cine-a zis că-i bine june,
Ală minte ca ș-un cîne. [66]

Căsătoria trebuie însă bine chibzuită, cei care fac acest pas, au obligația să se cunoască reciproc:

La-nsurat, la măritat
Nu trebui omu-ndęmnat:
Însurat nu-i tîrg de boi,
Cumperi marți ca să vinzi joi;
Și nici nu e tîrg de țară,
Ce cumperi să mai vinzi iară. [67]

Desfacerea căsătoriei este de neconceput în tradiția populară. Dreptul și puterea „desfacerii" stă numai în cumpăna morții:

Cununia-i lucru mare
Nimeni n-o poate stricare!
Nici popa, nici vlădica,
Numai moartea strașnica. [68]

Bazată pe dragostea reciprocă, hărnicie, dăruirea pînă la contopirea totală a tinerilor căsătoriți, „casa de piatră" a căsniciei este de nedărîmat. Odată clădită, ea este sfîntă și nimeni și nimic nu o poate desface. Și dacă totuși cineva ar îndrăzni, să facă acest lucru, adică „să strice casa" cuiva, el este supus oprobiului și blestemului public;

Cine strică așezămînt
N-aibă țărnă pe mormînt,
Nici hodină pe pămînt!
Fie-i moară rîșnița,
Și hodină: temnița! [69]

Dacă folclorul liric al nunții, și în special „Cîntecul miresei", exprimă cu multă duioșie, despărțirea de părinți, de grădina cu flori, de fetele și feciorii de la joc, folclorul satiric — mai ales strigăturile, formulează aproape aforistic, comandamentele etice cărora tinerii căsătoriți trebuie să li se supună:

Tu mire cu pană verde,
Să-ți iei gîndul de la fete!
Pune-ți gîndul la muiere,
C-ai ales-o pe plăcere. [70]

*

Mireasă, buchet de flori,
Ia-ți gîndul de la feciori!
Și ți-l pune la bărbat,
Că cu el te-ai cununat. [71]

---

[65] N. Jula, *Acolo să înflorească și mîndru să odrăslească*. În „Scînteia Tineretului", 6 oct. 1966, p. 5.
[66] N. Pauleti, *op. cit.*, p. 97.
[67] H. Teculescu, *op cit.*, p. 176.
[68] *Idem*, p. 137 .
[69] Jarnik-Bîrseanu, *op. cit.*, p. 180.
[70] H. Teculescu, *op. cit.*, p. 174.
[71] Aciliu, Elena Vulcu, n. 1908, C. Mireluşcă, 1954.

Lichidarea completă a trecutului sentimental preocnjugal, fiind o datorie elementară, cei care nu înțeleg să o respecte, sînt demascați în fața opiniei publice:

Mută-ți bade, cărarea
De pe la fereastra mea,
Ori ți-o mută, ori ți-o strică,
Că nu-i mai sînt ibovnică...
Sînt nevastă cu bărbat
Nu-s, bade, cum m-ai lăsat. [72]

Unele strigături de la nunți constituie o grupă aparte, deosebindu-se de cele rostite la joc sau șezători. Ele însoțesc cu teme specifice, aproape fiecare dintre momentele ceremonialului atît de spectaculos al nunții. Astfel se face elogiul mirilor, al veseliei cuviincioase, sau se dau sfaturi în legătură cu căsătoria, extrase din experiența colectivă. Strigătura și cîntecul satiric își au aci cuvîntul în demascarea unor aspecte negative din viața de familie. Sînt denunțate în primul rînd căsătoriile făcute din interes material. Vînătorul de zestre, care-și ia nevastă urîtă, bătrînă sau proastă este ridiculizat, atît în strigături cît și în cîntecele satirice. Cînd satira este opera mîndrei abandonate, aceasta folosește la adresa rivalei cele mai injurioase epitete, numind-o : urgie, toantă, muma pădurii, bufniță, mătrăgună [73].

Uită-te din deal în șes
Ce-ai lăsat și ce-ai cules:
Ai lăsat floare de fragă,
Mîndra care-ai avut dragă.
Ț-ai luat floare de cicoare,
Mîndră strîmbă de picioare. [74]

*

Te-ai uitat la boierie
Și ți-ai luat o urgie.
Te-ai uitat la boi și vaci
Și cu toanta ce te faci? [75]

Motivul apare dezvoltat în cîntecele satirice sub forma unui monolog, în care bărbatul „lacom de avere" își căinează soarta de a avea o nevastă urîtă:

C-am lăcomit eu la boi
Ș-am adus toanta la noi;
Și-am lăcomit la ogoară
Și-am adus spaimă la cioară.
.....
Am avut și doi viței
Și-au murit de frica ei;
Cînd o văd în capul gol
Fug porcii de prin ocol,
Că gîndesc că-i boala lor;
Cînd o văd în gura șurii,
Gîndesc că-i ciuma pădurii,
Cînd o văd în stîlpul porții
Gîndesc că-i păharul morții. [76]

Nevasta urîtă, proastă, somnoroasă numită și „rîncezeală" este socotită o adevărată calamitate, „o urgie", cea mai grea pedeapsă, ce poate cădea pe capul unui bărbat:

Doamne, nu lăsa pedeapsă:
La bărbat nevastă proastă!
Doamne, nu lăsa osîndă:
La bărbat muiere hîdă! [77]

[72] Sibiel, Gheorghe Apolzeanu, 27 ani.
[73] Săcel, Ana Birău, 16 ani.
[74] Săcel, Octavian Macrea, 24 ani.
[75] Săcel, Ana Birău, 16 ani.
[76] Săcel, Maria Negrescu, 50 ani.
[77] H. Teculescu, *op. cit.* p. 160.

Printre eroii liricii satirice mai întîlnim uneori și pe „nevasta de omenie", care cînd însară „poarta-n cuie și-o descuie cînd trebuie și la mic și la mai mari" și care nu poate fi păzită nici cu „șapte garduri". Ea apare în general în tovărășia soțului naiv și încornorat numit de obicei „mutu", care:

Nici n-aude, nici nu vede,
Ce spune lumea nu crede. [78]

Bineînțeles că nu toate strigăturile întîlnite în repertoriul unei nunți sînt legate exclusiv de aspecte ale căsătoriei. Unele din ele vizează fenomene mai generale ale vieții sociale, mai ales ale celei morale și de aceea pot fi întîlnite atît la nuntă cît și în alte ocazii de petrecere. O astfel de temă o constituie elogiul tinereții în opoziție cu bătrînețea, sau a furmuseții în opoziție cu urîtul. Asocierea trăsăturilor antagoniste în cuplurile de dragoste, și mai ales în căsătorie este viu criticată în lirica populară:

Frunză verde și-o frunzună,
Eu tînăr și tu bătrînă. [79]

De aceea fata preferă să-și aleagă tovarăș de viață, „mai bine sărac și tînăr" decît bogat și bătrîn [80], iar flăcăul prețuiește mai mult o coaje de pîine arsă, de la o fată frumoasă,

Decît pită și slănină
De la o hoașcă bătrînă. [81]

Într-un cîntec liric, din Poiana și Rod, e zugrăvit traiul nesuferit, cu soțul bătrîn, care mergînd vara să strîngă fîn:

Vine seara tot oftînd
Și din gură ocărînd.

în timp ce „bădițul tinerel":

Se duce ziua la fîn
Cu doru mîndruții-n sîn,
Și vine seara cîntînd
La doru mîndrii gîndind. [82]

De aceea, ori de cîte ori se pun în cumpănă cele două valori, tinerețea și bogăția, întotdeauna în creația populară, tinerețea va cîntări mai mult, căci ea este izvor și de bogăție și de frumusețe:

Dragu-mi caru cu fîn,
Badiul tînăr, nu bătrîn;
Dragu-mi caru-ncărcat,
Badiul tînăr, nu uitat. [83]

În ceea ce privește cele două categorii antitetice — frumosul și urîtul — ele au în concepția populară semnificații mult mai largi, decît cele estetice,

[78] Săliște, Maria Frățilă, 79 ani.
[79] Jarnik-Bîrseanu, *op. cit.*, p. 267.
[80] Rod, Ana Pavel, 63 ani.
[81] H. Teculescu, *op cit.*, p. 199.
[82] Poiana, Ana Dobrotă, 40 ani. Rod, Ana Pavel, 63 ani.
[83] Boița, Toma Luca. Săliște, O. Borcea, 60 ani.

reflectînd și aspecte morale. Dacă am studia cu atenție, mai ales creația lirică, am putea desprinde chipul ideal de frumusețe al mîndrei sau al badiului. Mîndra trebuie să fie „înaltă și subțire" [84], dar „făcută bine-n trup și-n sînge" [85], cu fața albă și cu mersul legănat. Podoabele — cerceii, mărgelele, cingătorile — și hainele, cusute de mîna ei, îi potențează frumusețea:

Mîndră-i lelea cu cercei,
Dragă-mi-e și fără ei;

Mîndră-i lelea cu mărgele,
Dragă-mi-e și fără ele [86].

Căci „mîndra dacă-i mîndră, îi stă bine și cu țundră" [87]. Și din nou apare antiteza:

Decît cu mîndră urîtă,
Mai bine la post de pită
Și la coleșe prăjită [88].

După aceleași norme se conduce, în general, și inima fetelor, care „lăcomește" la omul care-i frumos și nu la hambarul cu bucate. [89] Idealul este:

Badiu-nalt și subțirel
Parcă tras printr-un inel. [90]

Uneori noțiunea de frumos depășește trăsăturile pur fizice, referindu-se la calități morale („omul cu vorbe bune sau dulci") [91], apoi la trăsăturile temperamentale sau chiar de prestigiu social:

Nu-i frumos omul frumos,
Că-i frumos omul drăcos.

Nu-i frumos cine se ține,
Că-i frumos cui îi stă bine.

De aceea și defectele morale pot să umbrească frumusețea cuiva. În strigăturile satirice apare uneori, „mîndra frumoasă", pe care o „strică gurița" că-i „umblă ca melița" [92] „mîndra cu vorbe rele" [93], cea „înaltă și subțire", care „dă gurița-n toate zilele" [94], fata frumoasă, dar cu prea mulți prieteni [95], sau cea pentru care se bat feciorii satului, demascîndu-i-se imoralitatea printr-un simplu joc de cuvinte:

Pentr-un butucel de fată
Stau feciorii să se bată.

Nu vă bateți, măi băieți,
Că-i butoi de castraveți [96].

---

[84] Sibiel, Gheorghe Apolzan, 27 ani.
[85] H. Teculescu, *op. cit.*, p. 177—178.
[86] H. Teculescu, *op. cit.*, p. 153.
[87] Idem, *op.cit.*, p. 153.
[88] Idem, op. cit. p. 143.
[89] Sibiel, Gh. Apolzan, 27 ani.
[90] Gura Rîului, Ioan Hanzu, H. Teculescu, *op. cit.*, p. 158.
[91] Sebeșul de jos, Ana Dragotă, 32 ani.
[92] Jarnik-Bîrseanu, *op. cit.*, p. 252.
[93] Gura Rîului, Ion Hanzu.
[94] Aciliu, Ioan Mețiu, 80 ani.
[95] Rod, Dumitru Nistor, D. Floașiu, 1955.
[96] Sălișteș, Ana Chirea, 84 ani.

De aceea în selecționarea partenerilor se ține întotdeauna seama, alături de calitățile fizice și de cele morale:

Nu iubi pe fiecine
Că-ți faci neamul de rușine[97].

Satira lirică mai scoate în lumină aspectul inestetic al disproporției partenerilor:

Badea-nalt cît un cireș.
Mîndra cît un fedeleș[98].

sau neglijențele fetelor în domeniul esteticii personale în cursul săptămînii:

Vai frumoase-s unele,
Da'nu-n toate zilele,
Numai sărbătorile[99].

Aceeași atitudine critică o are poporul și față de frumusețea artificială, rezultat al intervenției cosmetice, a „sulimanului" din Sibiu:

Sulimanul din potică
Face pe mîndra voinică
Și pe badea de nimică.
Sulimaunul sîlnicul,
Cum înșeală voinicul:
Că pe negru alb îl face
Și roșu și cum îți place[100].

În lirica, mai ales femenină, din trecut, în antiteză cu frumosul apare „urîtul", care proiectează o imensă umbră peste fericirea conjugală, atunci cînd căsătoria este făcută împotriva dragostei:

Decît cu urît în casă,
Mai bine cu boala-n casă,
Că de boală zac în pat,
Da de urît nu mai scap.[101].

De aceea întîlnim destul de frecvent motivul liric al fetei, care se roagă de mama sa, să nu o dea după „urît", amenințînd-o că în caz contrar, se va spînzura în „mijlocul tîrgului":

Maică, măiculița mea,
De ți-a plăcut dragostea
La urît nu mă-ndemna.
De ți-a plăcut a iubi,
La urît nu mă sili[102].

Ca și în cazul noțiunii de „frumos" și noțiunea de „urît" are în creația populară implicații morale, pe lîngă sensul estetic al cuvîntului. Uneori lirica

[97] Tilișca, Paraschiva Iuga, 50 ani.
[98] Jarnik-Bîrseanu, *op cit.*, p. 254, cf. și p. 255, 273.
[99] Mohu, Gavrilă Cotara, 24 ani, G. Cernea, *Flori sibiene*, p. 50.
[100] Mohu, Ana Simion, 14 ani. G. Cernea, *Flori sibiene*, p. 53—54.
[101] Săliște, Ana Chirea, 84 ani.
[102] Gura Rîului, Ion Hanzu.

satirică feminină definește frumosul și urîtul în funcție de temperamentul partenerului, sau în raport de atracție și respingere fizică, după formula:

La urît, gură nu dai,
La frumos, în drum îi sai![103].

Alteori accentul se pune pe latura morală și mai ales pe sociabilitate:

Dragostea din ce-i făcută?
Din omu cu vorbă multă:
Zice una. zice alta.
Și dragostea iacă-i gata!

Urîtu din ce-i făcut?
Din omu care-i tăcut!
Zice una și-apoi tace:
Vezi urîtu cum se face![104]

Frumosul și urîtul constituind două aspecte dialectice ale realității morale obiective, se înțelege că și urîtul are dreptul la existență. Aceasta însă cu condiția să nu se asocieze antitetic frumosului umbrind frumusețea, ci să rămînă în cadrul existenței sale:

Frumosul, la frumos trage.
Dar urîtul ce se face?

Va tot merge-ncetinel,
Pînă și-a găsi și el.[105]

*

Alte elemente care au apărut ca o plagă grea peste bucuriile și durerile satului din trecut, și pe care lirica satirică le înfierează, sînt beția, imoralitatea și misticismul. Cîrciuma, considerată la început locul unde țăranul să-și mai uite de necazurile vieții:

Oamenii-s cu gînduri multe,
Merg în crîșmă să le uite![106]

a fost transformată treptat într-un mijloc de exploatare și îndobitocire a țărănimii, ducînd la sărăcie și mizerie. Observațiile critice sînt formulate de multe ori sub forma impersonală, aforistică:

Cu bărbatul beutor
Nu faci pîine în cuptor.[107]
Cu mîndruța beutoare
Nu-i vedea pînză la soare.[108]

dar și prin scurte satire cu structură lirică:

Face-mi-aș șură și casă
Dar glăjuța nu mă lasă!

Face-mi-aș casă și șură
Dar glăjuța-i tot la gură![109]

---

[103] Boița, Toma Luca. Variantă G. Cernea, *Flori sibiene*, p. 15.
[104] Victor Păcală, *Monografia comunei Rășinari*, 1915, p. 219.
[105] Țichindeal, Aurica Dragoman, 18 ani. G. Cernea, *Flori sibiene*, p. 16.
[106] Jarnik-Bîrseanu, *op. cit.*, p. 255.
[107] Șura Mică, Ana Dragomir, 16 ani. G. Cernea, *Flori sibiene*, p. 26.
[108] H, Teculescu, *op. cit.*, p. 169.
[109] Poplaca, Stana Giurcă, cl. a VII-a.

De cînd beau rachiu de prună,
Nu mai port căciulă bună;
De cînd beau și de bucate,
Nu mai port cojoc în spate;
De cînd stau în birt la masă,
Nu mai am norcc în casă. [110]

În ceea ce privește imoralitatea, trebuie să precizăm că ea a fost susținută și promovată de multe ori chiar de notabilitățile satului de altă dată. În multe strigături întîlnim pe „primarul bătut" pentru copile și neveste[111], nevasta judelui fugind cu flăcăii prin brădui[112], pe ibovnica de „jendari" sau de „finanți" [113], „diacul buiac", cu ochii după copile sau după cucoane [114], popa care „își ține drăguță-n sat" [115] și mai ales preuteasa cu „buze dulci" pentru feciorii satului[116], nelipsind nici fata popii [117], domnu învățător [118] și domnișoara de la școală [119].

Critica unor aspecte ale misticismului de la sate apare mai ales în monologul nevestei care se justifică prin teama superstițioasă de a lucra în anumite zile ale săptămînii:

Eu de cînd am apucat,
Lunea, marțea n-am lucrat,
Miercurile-s între ele
Și se țin de multe rele.
Joile încă-s legate,
Nu lucru să-mi fac păcate.
Vinerile le cinstesc,
Nu vreau să păcătuiesc.
Sîmbăta-i praznic legat,
Nu lucru, mă culc în pat. [120]

Există și un text, ce pare o parodie a unui descîntec, cu imagini care amintesc blestemele argheziene și din care citām numai ultimele versuri:

Iar tu să rămîi curat,
Curat și luminat,
Cu capul în zece spart,
În pod aruncat,
De cloște îngăinățat. [121]

O ultimă temă a satirei populare, pe care o amintim, o constituie caracterizarea diferitelor sate mărginene cu referințe la ocupații și trăsături de caracter. Unele texte cu această temă poartă numele de „barometru" și par a fi create mai recent, probabil în Sălișteîn deceniul al patrulea al veacului nostru. Totuși tema „barometrului" apare și în ziarul „Tribuna" (1888) sub titlul „un barometru nou" (al bețivului) la rubrica condusă de G. Coșbuc intitulată „Varietăți" [122].

---

[110] Poplaca, Constantin Tănase, cl. a VII-a.
[111] Săcel, G. Micu, 26 ani. G. Cernea, *Flori sibiene*, 1951, p. 46.
[112] Tilișca, Iosif Dobrotă, n. 1912.
[113] Jarnik-Bîrseanu, *op. cit.*, p. 264.
[114] Idem, *op cit.*, p. 280.
[115] Șura Mare, Maria Savu, 16 ani. G. Cernea, *Flori sibiene*, p. 20.
[116] Jarnik-Bîrseanu, *op. cit.*, p. 279.
[117] Mateiaș (Rupea), Dionisie Sorea, 18 ani.
[118] Bradu, Leana Militun, 1954.
[119] Rod, Ion Hînza, 1955.
[120] Sălișteș, Savu Avram, 69 ani,
[121] Sălișteș, Maria Mitea, 81 ani.
[122] „Tribuna" Sibiu, 1888, nr. 189, p. 755.

În textele folclorice culese din Sălişte „barometrul" enumeră în primul rînd ocupaţiile specifice ale satelor mărginene: uleiul din Sibiel, merele din Cacova, strugurii din Gîrbova, cîrtaboşul din Poplaca, Miercurea cu băile, Ocna îi cu minele, Sibiul cu-nchisorile ş.a. [123] Un alt text, cules din Galeş, mai aminteşte laptele din Sibiel şi smîntina din Săcel, fabrica „de bombe" (cartofi) din Rod, milioanele din Poiana, precizînd că:

În Sălişte-i fudulie,
În Aciliu îi sărăcie,
În Tilişca-i brînză multă,
În Şugag se bat pe burtă.
În Orlat se face pături,
În Mag fabrica de mături.
Galeşu-i cu brîele,
Valea cu viţelele.
Ludoşu-i cu castraveţii,
Poplaca cu ciuciuleţii,
Cristianu-i cu tîmplarii,
Răşinaru-i cu măgarii. [124]

Tot de dată recentă este şi parodia pseudopopulară după o cunoscută poezie a lui Oct. Goga, prin care se caracterizează în cinci strofe viaţa locuitorilor din Rod:

La noi femeile curînd
Fac rost de învîrteală,
Dar mai ales atuncia cînd
Li-s duşi bărbaţii-n ţară.
La noi rodenii au pămînt,
Moşie foarte multă
Iar primăvara-i vezi pe toţi
Că-şi iau desagii-n bîtă. [125]

*

Din cele expuse, destul de sumar, despre lirica satirică din folclorul sud-transilvănean, s-a putut vedea bogăţia acestei creaţii şi felul în care oglindeşte, în forme multiple şi variate, sentimentele, gîndurile şi năzuinţele poporului nostru, pentru o viaţă mai frumoasă, mai demnă şi mai fericită. În satirile sale poporul ironizează, critică sau demască, persiflează şi biciuieşte tot ceea ce umbreşte viaţa frumoasă şi luminoasă a oamenilor: lenea, nepriceperea în muncă, goana după avere, prostia, urîţenia fizică şi morală, beţia, imoralitatea şi obscurantismul.

În lirica satirică sînt condensate şi exprimate în imagini poetice, de o deosebită frumuseţe, cele mai importante norme de etică şi estetică populară. Ea constituie astfel o adevărată enciclopedie poetică a vieţii morale a poporului nostru şi merită atenţia unui studiu mai amănunţit.

[123] Sălişte, Dinu Răcuci, 36 ani
[124] Galeş, Ilie Irimie, 74 ani.
[125] Rod, Maria Beju, 40 ani.

CONTRIBUȚII LA STUDIUL BALADEI POPULARE ION ĂL MARE

ION NIJLOVEANU

Pluralitatea tematică a baladei noastre populare [1] este rezultatul contribuției firești pe care a adus-o în decursul veacurilor fiecare provincie românească. Din acest punct de vedere, Oltenia este o zonă reprezentativă, iar printre creațiile sale specifice cu un profund conținut social se plasează pe primul plan cîntecul bătrînesc *Ion ăl Mare*. Atestată de folcloriștii noștri din trecut, începînd cu colecția lui Gr. G. Tocilescu [2], Ion ăl Mare a fost culeasă pînă în prezent în douăzecișipatru de variante, dintre care paisprezece publicate și zece nepublicate, ultimile păstrate în arhiva Institutului de etnografie și folclor [3]. În zilele noastre, balada s-a bucurat de cîteva studii importante [4], dintre care cel pe care-l datorăm lui Al. I. Amzulescu — realizat în lumina documentelor istorice cercetate și reproduse în facsimil — a reliefat cu prisosință valoarea acestui cîntec bătrînesc. Am considerat că, avînd în vedere valoarea și semnificația acestei creații populare, o contribuție nouă la cercetarea ei pe baza mărturiilor contemporane ar putea fi utilă. În vederea acestui scop, prezentarea succintă a conținutului baladei ne apare indispensabilă.

După cum atestă documentele, Ion ăl Mare relatează un fapt real petrecut în noaptea de marți spre miercuri, 1 martie 1832, în satul Piscu din județul Dolj. Mai toate variantele încep cu prezentarea arendașului Călin, exploatator lacom al clăcașilor din Poiana și Plenița-Dolj. De la Plenița, Călin se îndreaptă spre Poiana unde logofătul îi raportează că tot satul s-a achitat de clacă în afară de Ion ăl Mare, de Ghiță Chiriș și de Stan Băldăran. Chemat la conac, Ion plătește din nou claca, dar împreună cu ceata sa, calcă pe înoptate pe Călin la conacul din Pisc și-l ucide împreună cu trei slujbași ai stăpînirii [5].

---

[1] Al. I. Amzulescu, *Balade populare românești*, I, EPL, 1964, p. 105—234 (indicele tematic).

[2] Gr. G. Tocilescu, *Materialuri folclorice*, Buc., 1900, p. 108—110; C. S. Nicolaescu-Plopșor, *Balade oltenești*, Ed. tineretului, p. 60—69.

[3] Al. I. Amzulescu, *Ion ăl Mare*, în „Revista de folclor", VIII, 1963, nr. 3—4, p. 11—13.

[4] Gh. Vrabie, *Balada populară română*, Ed. Academiei, 1966, p. 431—437; Al. I. Amzulescu, *op. cit.*, p. 11—59; I. Schintee, *Ion ăl Mare*, Editura Scînteia, Buc., 1946, 24 p.

[5] În redarea conținutului baladei am luat ca bază varianta din colecția C. S. Nicolaescu-Plopșor, *op. cit.*, p. 60—69.

Pentru a vedea care sînt cauzele acestui act sîngeros, socotim că este necesar să urmărim în primul rînd ce adus nou documentele oficiale ale vremii față de balada populară cunoscută și apoi mărturiile contemporane păstrate chiar prin descendenții, fie și indirecți, ai lui Ion ăl Mare. În comparație cu cunoscuta baladă, documentele [6] menționează în plus că la 1823, pe cînd Ion ăl Mare nu avea decît douăzeci și trei de ani, se înhăitase cu patru turci de peste Dunăre, de la Lom, călcînd pe Călin și pe Lăzărică de la Rast. Cu alte cuvinte, conflictul dintre țăran și arendaș este mult mai vechi. Tot de aici rezultă clar că Ion ăl Mare era cel care dirijase atît călcările de conace cît și acțiunea sîngeroasă împotriva boierului Călin, ca cel mai priceput din ceata sa. De asemenea, documentele vorbesc și de vînzarea averii lui Ion, avere ce se ridică abia la suma de 120 de lei și 38 de parale, ceea ce însemnează că era abia un clăcaș de rînd, iar jefuirea conacelor n-o făcea din dorința de înavuțire, ci din setea de răzbunare.

În cercetările de teren întreprinse de noi în cuprinsul județelor Vîlcea și Argeș pentru a surprinde aspectele folclorice actuale, în special în zona sudică, pe un teritoriu apropiat ariei de maximă frecvență a baladei, n-am putut depista prezența acestei creații populare. Născută la începutul sec. al XIX-lea, la periferia zonei de dezvoltare a eposului versificat, cînd la noi această specie intră în destrămare, cîntecul lui Ion ăl Mare s-a răspîndit abia pe o arie geografică îngustă, cuprinsă între Calafat, Craiova și Caracal [7], fără a mai fi fost prins în circuitul larg folcloric și șlefuit ca altele mai vechi. Însă la 28 august 1963, informatorul Ion Toncea, pensionar din Slatina în vîrstă de 76 de ani, născut în comuna Piscu-Vechi, de la care am înregistrat mai multe producții folclorice, ne-a furnizat și alte date prețioase în legătură atît cu Ion ăl Mare cît și cu cetașii săi cu care a acționat. Descendent din rudele apropiate ale lui Ion ăl Mare, mărturiile obținute de la acest bătrîn, pe care le deține atît de la tatăl său cît și de la unchiul și mătușile sale, scot la lumină și alte fapte săvîrșite de acest erou popular, care preced pe cele consemnate de baladă cît și de documentele istorice.

După cum confirmă și numele, străbunicul informatorului nostru e de origină bulgară și e născut în Bulgaria, dincolo de Calafat, într-un sat de pe lîngă Măgura Ascuțită. „De acolo — spun mărturiile bătrînului, pe care ni le-a transmis în scris — a fugit un băietan... cam de douăzeci de ani etate și a trecut Dunărea mai jos de Calafat, nimerind în comuna Piscu Vechi. El fugise de acolo din cauza turcilor. Într-una din zile venise turcii la tatăl său să ceară birul... și neavînd să dea, a fost luat la bătaie. Flăcăul tocmai venea cu coșul cu paie pentru foc și văzînd pe turc cum bătea pe tatăl său, a lăsat coșul jos, a scos bățul de la coș și cînd l-a lovit... la căpățînă, l-a lăsat mort. Apoi a plecat și dus a fost. A mers noaptea mereu pînă a ajuns la Dunăre pe malul românesc." Ajuns în Piscu Vechi, s-a stabilit la Petrică Sbîrcea, un sîrb fugit mai demult de peste Dunăre tot din cauza turcilor. Sîrbul, văzînd că Tancef bulgarul — numit de românii de aici Toncea — e harnic și isteț,

---

[6] Al. I. Amzulescu, *op cit.*, p. 48.
[7] Al. I. Amzulescu, *op. cit.*, p. 13, 58.

și-a căsătorit fata cu el. Din această căsătorie au rezultat șase copii: Pena, Decă, Pîrvu, apoi iar două fete ale căror nume informatorul nu le-a reținut, și ultimul, Decă ăl mic. „Pe atunci — continuă informatorul — umblau turcii și în țara noastră cam fără zgardă, trecea Dunărea înainte de asfințit și cum însera, intrau în sat după jaf. Între cei jefuiți a fost Toncea, căruia i-au luat boii, vaca și cereale, apoi pe soția lui... a chinuit-o punîndu-i spuză din vatră pe/piept/... cu cărpătoru și a ars-o pînă ce a omorît-o... Fata cea mare, Pena, s-a măritat după Ion de la Poiana, mai tîrziu zis Ion ăl Mare..." Cum reiese din relatare și din creația proprie a informatorului, Ion ăl Mare împreună cu Decă și Pîrvu, în timp ce treceau cu barca pe malul stîng al Dunării un număr de patruzeci de turci, la un semnal i-au afundat în valuri spre a stăvili jafurile și crimele pe care aceștia le săvîrșeau pe mal. De la Pîrvu, pădurarul, ucis de turci, au rămas cinci copii, ultimul, un băiat pe nume Gheorghe, tatăl informatorului nostru.

După studiile anterioare citate, balada lui Ion ăl Mare oglindește în majoritatea variantelor fapte realmente întîmplate, lucru pe care îl confirmă în general și datele suplimentare pe care le prezentăm. Ion Toncea mai susține că, pe cînd era militar în regimentul 5 artilerie din Tg. Jiu, a cunoscut pe nepotul lui Ion ăl Mare; „se numea Ionescu Florea și locuia în Poiana Mare". Nu știe însă cum a murit eroul popular, nici dacă a avut copii.

Repertoriul folcloric al informatorului nostru este foarte bogat; dintre baladele mai importante menționăm: *Tătăraș bătrîn, Cîntecu lui Mărunțelu, Cîntecu lui Vlaicu, Cîntecu lui Tudor, Miu haiducu* etc. iar dintre cîntecele lirice: *Cînd fusăi în floarea mea, Ciobănașul, Vorbește lumea din sat, De cînd mîndra m-a lăsat* etc. Cea mai interesantă baladă înregistrată de la bătrîn — pe care el o socotește creație proprie — este *Ion ăl Mare*, fundamental diferită în privința conținutului de cunoscuta creație populară cu același titlu. Aici lupta nu mai este purtată împotriva lacomului arendaș, ci împotriva turcilor care făceau dese incursiuni în satele românești de pe malul Dunării. Cu astfel de incursiuni începe cîntecul:

Azi așa și mîine așa,
Românii nu mai răbda.
S-a găsit cîțiva voinici
Din Tunari, Pisc și Ghidici
Și cu Ion de la Poiana
Să facă turcilor seama.

Din ceata condusă de Ion ăl Mare făceau parte Pîrvu pădurarul și Decă pescarul, precum și alți voinici din satele învecinate. Aceștia îi pîndeau pe turci și:

Cînd șuiera Ion ăl Mare,
Ieșeau voinicii-n cărare.
Cu cîrligu de la paie
Apucau turcii de straie;
Cu vătraiu de la țest
Atingeau turcii la fes.

Însă aceste răzbunări izolate nu stăvileau jafurile turcilor. Văzînd aceasta, ei au făcut o barcă prevăzută la mijloc cu un altoi, încît putea fi oricînd desfăcută în două pe apă. Ion ăl Mare, făcînd pe cîrmaciul, împreună cu cumnatul său Pîrvu care rupea turcește și cu Decă, care cunoștea bine limba bulgară, s-au travestit în straie de calici bulgari și au trecut pe malul drept al Dunării la punctul unde turcii așteptau bărci ca să treacă după pradă în satele românești. Îmbarcîndu-se cam în număr de patruzeci cînd mai aveau puțin ca să treacă pe malul stîng, la un semn barca s-a desfăcut pe jumătate. Toți turcii și-au găsit pieirea în apele Dunării, iar cei care încercau să se salveze înot erau loviți și afundați în valuri de cetașii lui Ion ăl Mare, sosiți în ajutorul voinicilor cu alte bărci, strigînd:

Dați, fraților, cu lopata
Că mi-a jefuit pe tata,
I-a luat boii și vaca,
Pe mama a ars-o toată
Cu spuză vie din vatră
Luată pe cărpători,
Turnată-ntre sînișori
Să le dea și gălbeori.

Îngroziți, turcii n-au mai călcat multă vreme satele românești. Aceste fapte săvîrșite de „Ion sîn Dragnea" din Poiana, împreună cu ceata sa, au fost apreciate de satele din jur care l-au slăvit în cîntec sub numele de Ion ăl Mare:

Să trăiască Ion ăl Mare
Și cu Pîrvu păduraru,
Și cu Decă năvodaru
Să nu-și mai facă pomană
C-a stîrpit turcii din țară. [8]

Creația personală a informatorului, după mărturiile pe care le deținem și pe care le-am reprodus aici fragmentar, relatează probabil, ca și cunoscuta baladă oltenească, fapte petrecute în realitate. Aceste fapte de amploare epică, săvîrșite anterior celor pe care ni le transmite balada oltenească, demonstrează că Ion ăl Mare fusese recunoscut drept căpetenie de ceată nu numai de oamenii lui, ci și de satele din împrejurimi. Explicația faptului că Ion ăl Mare se asociase cu turcii în acțiunea împotriva lui Călin nu rezidă deci în legăturile sale mai vechi cu aceștia, ci numai în necesitatea momentului de a se răfui cu boierii acaparatori, acțiunile sale anterioare relatate în balada citată mai sus eliminînd orice posibilitate de dubiu: Ion ăl Mare era un vechi luptător împotriva jefuitorilor.

[8] Mag. 27 a

PAMVO BERÎNDA

ŞTEFAN T. EŞANU

Numele lui Pamvo Berînda este foarte puţin cunoscut la noi, fiind pomenit ocazional, numai de specialişti. Un studiu anume despre el nu s-a scris încă. Pamvo Berînda ocupă unul din cele mai remarcabile locuri în rîndul reprezentanţilor culturii ruse din Rusia de sud, de la începutul primei jumătăţi a secolului al XVII-lea. Din păcate, ştirile despre el sînt extrem de reduse. Pe deasupra, acest material informativ sumar este răspîndit prin diferite reviste, în special în limba rusă, aşa că a trebuit să scoatem micile fragmente de peste tot, ca să putem alcătui acest studiu.

Pamvo Berînda s-a născut probabil în a doua jumătate a secolului al XVI-lea. Mitropolitul Eugeniu spune că „el era de origină moldovean" [1]. Unde a învăţat Berînda, iarăşi nu se ştie precis. După afirmaţiile mitropolitului Eugeniu, Pamvo Berînda s-a dus din Moldova în Ierusalim, unde a fost tuns ca monah şi şi-a petrecut aici o parte a vieţii. Din Ierusalim a plecat în Galiţia, dar unde s-a stabilit anume, iarăşi nu se ştie precis. El este pomenit în Galiţia în casa lui Teodor Iurievici Balaban (iarăşi un nume romînesc) din Striatin. De aici a trecut în Lvov şi apoi la Kiev, unde a fost numit supraveghetorul tipografiei, ocupînd apoi şi alte diferite servici [2]. S-a ocupat mult cu traducerile şi cu corectarea cărţilor vechi slave.

Theofan al IV-lea, patriarh de Ierusalim, întorcîndu-se de la Moscova, după ridicarea la treapta de patriarh a lui Filaret Romanov, mitropolit de Rostov, s-a oprit la 22 martie 1620 la Kiev. Theofan a protejat şi încurajat foarte mult învăţămîntul. După propunerea lui, în înţelegere cu ceilalţi patriarhi din Orient, au fost trimişi mai mulţi tineri din Rusia occidentală şi din Orient la muntele Athos, atît de renumit pentru ortodoxie şi ştiinţă, şi la şcolile cele mai vestite din acel timp. Scopul era ca aceştia să se perfecţioneze în ştiinţă spre a servi cu demnitate biserica ortodoxă. O parte din tineri au fost colaboratorii renumitului romîn, Petru Movilă, mitropolit de Kiev, dintre care cei mai însemnaţi au fost: Zaharia Copîstensky, Ga-

---

[1] E. A. Bolhovitinov, *Slovari istoriceskii o bîvşih v Rosii pisateliah duhovnogo cina greco-rosiiskoi ţercvi* t. II, 1827, p. 150. Bolhovitinov Evtimie Alexeevici (în călugărie — Eugeniu), 1767—1837, istoric, arheograf şi bibliograf. Din anul 1822 a fost ales mitropolitul Kievului, sub numele de Eugeniu. S-a ocupat cu strîngerea materialelor arhivistice, a fost în relaţii cu N. P. Rumianţev, întemeietorul Comisiei de stat pentru tipărirea protocoalelor, gramatelor şi tratatelor. A tipărit un vast material istoric, care nu şi-a pierdut pînă astăzi valoarea istorică datorită bogăţiei materialului istoric-faptic. Ca bibliograf, mitropolitul Eugeniu, este renumit prin lucrările: *Slovari istoriceskii o bîvşih v Rosii pisateliah duhovnogo cina greco-rosiiskoi ţercvi*, tom. I—II, S. C. Petersburg, 1827, şi *Slovari russkih svetskih pisatelei... pisavşih o Rosii*, tom. I—II, Moskva, 1845, publicat după moartea sa. Microfilmele de pe ambele lucrări sînt în posesiunea noastră.

[2] *Slovari istoriceskii..., ibidem.*

briel Dorotheevici, Iosif Agioritul, Laurențiu Zizanii Tustanovsky, Tarasie Zemca, Artemie Polovcovici, Atanasie Calnofoisky, *Ștefan Berînda*, *Pamvo Berînda*... Ultimii doi erau — după cum s-a văzut mai sus — români.

Pamvo Berînda a fost mai întîi protosinghel al patriarhului de Alexandria, lucrînd la Lwov. În anul 1620 patriarhul de Ierusalim, Theofan, l-a numit protosinghel al său, pe considerentul „că era foarte erudit, împodobit cu multe virtuți monahale". Pamvo Berînda cunoștea limbile: siriacă, chaldeică, ebraică, elenă, rusă, polonă, română și latină [3]. Era un poliglot cu nimic mai prejos de Nicolae Milescu.

Pamvo Berînda a lucrat destul de mult, dar dintre toate lucrările sale, cea mai însemnată este *Lexicon slovenorosskii*, apărută la 11 august 1627 la Kiev, prima scriere de acest gen în literatura rusă. Mitropolitul Eugeniu, precum și I. Saharov [4], atestă originea lui moldovenească. De asemenea, filologi ucrainieni mai noi ca I. Mahnoveț, susțin același lucru [5]. Dintre români, B. P. Hasdeu susține proveniența românească a lui Berînda [6], iar Grigore Crețu, prefața *Lexiconului slavo românesc cu tîlcuirea numelor a lui Mardarie Cozianul*, arată și el că Pamvo Berînda este de origină român.

La 25 iulie 1837, Alexandru Hașdeu, Efor al Școlii din Hotin, ține un discurs la examenul public, către elevii școlii, discurs care prin conținutul său merită să fie cunoscut. În cuvîntul său către „nobilii copii ai Moldaviei", cum îi numește el pe elevii moldoveni, le spune că: „Se găsesc mărturii diplomaticesci că Rusia nu o dată au chemat din Moldova în slujba sa dieci luminați și iscusiți, sau scriitori de hriscave domnești, doctori și preoți... Eu vă arăt, de pildă, spune el mai departe, pe cîți-va din compatrioții noștri însemnați, în cariera luminării Rusiei". Și Alexandru Hașdeu enumără în ordine cronologică, pe Petru Movilă, pe „Monahul Paleva Berînda" [7], nepotul unui pretendent al tronului Moldaviei, alcătuitorul Slavono rusescului lecticon (sic), cunoscut sub numele lui « Kutinski », (care) au pus cea întîiu temelie slavonescei Lexicografii, care chiar nici cu o zi mai înaintea lui n-au fost înființată". Iată dar încă un cuvînt cu mare autoritate, despre originea românească a lui Pamvo Berînda[8]. Pentru originea românească a lui Berînda, cel care „pune bazele filologiei în Ucraina", pledează și Ștefan Ciobanu [9].

Slavistul nostru I. Bogdan este contra originii românești a lui Pamvo Berînda. Argumentul lui I. Bogdan este că „o cunoștință atît de exactă a limbii rutene populare și a celei polone, nu se poate presupune la un român din acele vremuri" [10]. V. V. Nimciuc, în prefața *Lexico-*

---

[3] I. Cistovici. *Ocerc istorii zapando-russkoi țercvi*, partea II, S. Petersburg, 1884, p. 331, nota 1. Despre Pamvo Berînda vorbește istoricul polon Stibelsky, care îl numește „ilustrațiune". De asemenea și Filaret Homilvsky, arhiepiscop de Cernigov, în lucrarea *Obzór*, 1864 (Microfilmul de pe lucrare este în posesia noastră.).

[4] În *Scazania russkogo naroda sobrannîe I. Saharovîm*, tom. II, Cartea V—VIII, S. Petersburg, 1849.

[5] *Ukraïnsski pis(i) menniki. Bibliograficinîi slovnik*, tom. I. *Dovnea literatura*, XI—XVII, Kiev, 1960, p. 209.

[6] B. P. Hasdeu, *Cuvente den bătrîni*, I, p. 263.

[7] Pus între ghilimele chiar de Alexandru Hașdeu.

[8] Academia R.S. România, mss. nr. 1037, f. 344. (discursul e tradus din rușește de C. Stamati).

[9] Șt. Ciobanu, *Istoria literaturii române vechi*, vol. I, Acad. Română, Buc., 1947, p. 252.

[10] I. Bogdan, *Un lexicon slavo-român din secolul al XVII-lea*, în „Convorbiri literare", an. XXV, 1891, nr. 3, p. 196—203.

nului slavo-rus, ediția 1961 din Kiev [11], neagă și el originea românească a lui Berînda. Nimciuc spune de exemplu că Berînda, în *Lexiconul* său, nu pomenește nici un cuvînt românesc. Să vedem dacă în adevăr, Berînda nu pomenește în *Lexiconul* său nici un cuvînt românesc.

La Biblioteca Academiei R.S. România, există lexiconul lui Pamvo Berînda, și încă, ediția primă din Kiev, din anul 1627 [12]. Lexiconul a fost retipărit în 1653 și ultima ediție este din 1961 (la Kiev, a lui V. V. Nimciuc). Lexiconul a devenit între timp o raritate bibliografică. El cuprinde 7.000 de cuvinte și se compune din două părți: în prima parte se explică 4.980 cuvinte, iar a doua este un fel de glosar al cuvintelor străine (nume proprii și substantive comune de origine latină, greacă, ebraică...). Lexiconul lui Berînda este un izvor important pentru studierea lexicului limbii ucrainene din secolul al XVII-lea și a celorlalte limbi slave — polonă, cehă, slovacă și sîrbo-croată. L-am studiat și noi cu o foarte mare atenție și am găsit cuvinte, care nici într-un caz nu sînt de origine slavă. De exemplu глумь = *glumă*, glumă românească. Berînda îl traduce și el astfel: *podrajanie smeh*, care ad litteram, în românește, înseamnă: *imitarea rîsului*; калиба, (coliba românească), pe care el o traduce: *cucica z forostu*, în românește: *grămadă de paie*; поносъ (ponos), tradus de el astfel: *legcost(i)*, *l(i)jenie* = *ușurință*, *minciună*, *ponos*; сагорошвец tradus prin: „cijmar" (cizmar). Atrag atenția asupra acestui cuvînt, care nu există în limba rusă, cu atît mai mult, în limba slavă veche; мъст (must, mustul românesc), pe care Berînda îl traduce prin: molodoe vino, adică: *vin tînăr*. Nici acest cuvînt nu există în limba rusă și slava veche. Dacă asupra celorlalte cuvinte ar mai putea exista vreo îndoială — deși noi afirmăm categoric, că acestea nu sînt de origine slavă — apoi asupra ultimului cuvînt (must) nici nu mai poate fi vreo discuție, el este un cuvînt de origine românească. Iată dar că afirmația lui V. V. Nimciuc, cum că Berînda nu pomenește în lexiconul său, nici un cuvînt românesc, este infirmată de fapte. Afirmația lui Nimciuc poate fi justificată prin faptul că el nu cunoaștea limba română. În afara acestora, un alt argument despre originea românească a lui Berînda, mai este și numele său care poate proveni din Berindei, asemănarea fiind evidentă.

*

Despre viața lui Berînda înainte de a deveni călugăr, se știe că a avut un fiu cu numele de Luchian. Despre aceasta mărturisește chiar Pamvo Berînda în închinarea pe care o face în *Lexiconul* său, panilor Dimitrie și Daniel Balaban [13]. În 1622, acest Luchian a fost elev la școala *Frăției din Kiev*. Numele lui (Luchian Berinda) apare ca semnătură a unei poezii din volumul: *Virși na jalostnîi pogreb Petra Konașevicia Zagaidacinogo* și intitulată *Virși*, compusă de rectorul Kasian Sacovici [14].

---

[11] *Lexicon slovenoros(is)kii Pamvî Berindi*, Edit. Acad. de științe a U.R.S.S. Ucrainene, Kiev, 1961, 271 + XXL pagini.

[12] Biblioteca Academiei R.S.România, cota I 138. 388.

[13] *Lexicon*, Kiev, 1627, p. 4 (nenumerotat).

[14] Hatmanul Conașevici al cazacilor din Ucraina a rugat pe patriarhul Theofan de Ierusalim să hirotonească episcop la catedrele ortodoxe, ocupate de uniți, dar patriarhul temîndu-se de regele Poloniei a refuzat. Atunci hatmanul Sagaidacinîi și armata l-au asigurat pe patriarh că este în afară de orice pericol, și astfel fiind, patriarhul Theofan a hirotonit pe mitropolitul de Kiev, Iov Boreţchi și pe episcopii tuturor eparhiilor din Rusia apuseană și sudică, afară de Lwov, unde era episcop ortodox. (I. Cistovicii, *Istoria Zapando-russkoi țercvi*, S. Petersburg, 1884, t. II, p. 24—25; și S. T. Golubev, *Istoria Duhovnoi Akademii* vîpusc I, Kiev, 1866. *Adăugirea*, p. 36).

Pamvo Berînda a lucrat mai întîi în Lwov ca preot (mai tîrziu ca protoiereu al oraşului Corte pe Volîni). Activitatea lui ca tipograf şi-a început-o în Galiţia în casa lui Teodor I. Balaban din Striatin, în familia căruia a trăit şi unde a avut toate avantajele posibile. Aici, la începutul secolului al XVII-lea exista o tipografie a protectorului său T. I. Balaban, care servea şi nevoile „Frăţiei" din Lwov. Este posibil ca el să fi luat parte la editarea *Slujebnicului*, scos de această tipografie în 1604 şi a *Trebnicului* ieşit în 1605. În al doilea deceniu al secolului al XVII-lea, Berînda apare printre activiştii Frăţiei Stavropighiei din Lwov.

Tipografia Frăţiei din Lwov, instalată în biserica românească a Adormirii la sfîrşitul secolului al XVI-lea, a fost una dintre cele mai puternice instituţii de cultură, (care şi-a început activitatea în anul 1587 (pe locul altei tipografii mai vechi, din 1583, a lui Ioan Teodorov [15]). Tipografia tipărea tot felul de cărţi religioase şi manuale. Printre cărţile tipărite în tipografia „Frăţiei", la începutul secolului al XVII-lea, cu numele lui Pamvo Berînda, sînt *Cartea despre sfinţirea lui Ioan Gură de Aur* şi *Imnurile la Naşterea lui Isus Hristos* [16]. Prima lucrare s-a editat în 1614 şi pe foaia de titlu se află doar iniţialele: П.Б.М. care înseamnă „Pamvo Berînda Monarh" [17]; a doua lucrare *Imnurile...*, s-a tipărit în 1616 [18]. Amintim că la tipografia bisericii Adormirii din Lwov, se tipăreau şi cărţi româneşti. Astfel Duca Vodă, domnul Moldovei, comandă la 26 ianuarie 1671 la tipografia bisericii, 400 cărţi dintr-o psaltire românească cu litere cirilice şi 200 exemplare dintr-o cazanie românească [19].

După 1616, deci după tipărirea *Imnurilor* (Virşi), Pamvo Berînda părăseşte Frăţia din Lwov şi trece la Kiev, unde intră la tipografia Lavrei Kievo-Pecerscaia, întemeiată de arhimandritul Elisei Pleteneţchii. Încă din anul 1615, Elisei Pleteneţchii cumpărase şi tipografia din Striatin a lui Teodor I. Balaban. Pamvo Berînda şi fratele său Stefan Berînda au lucrat la tipografia Lavrei Pecerscaia şi pe timpul lui Petru Movilă [20]. Primele lucrări din această tipografie sînt: un *Ceasoslov* din 1617 şi un *Antologhion* din acelaşi an.

Primii colaboratori ai lui Elisei Pleteneţchii în tipărirea cărţilor sînt: ierodiaconul Zaharia Copîstenschi, Pamvo Berînda, Tarasie Zemco, Ştefan Berînda, şi alţii [21]. Pamvo Berînda a fost

---

[15] A. I. Sîcevscaia, *Pamvo Berînda şi imnurile sale*, Kiev, 1912, p. 50 *(Pamvo Berînda i ego virşi)*. Microfilmul lucrării este în posesia noastră.

[16] A. S. Crîlovski, *Livovscoe stavropighial(i)noe Bratstvo*, Kiev, 1904, p. 226 (A. S. Crîlovschii, *Frăţia stvropighială din Lwov*, Kiev, 1904, p. 266.)

[17] Karataev. *Opisanie slaviano-russkih cnig*, t. I, S. Petersburg, 1883, nr. 215 (Carataev, *Descrierea cărţilor slavo-ruse*, t.I).

[18] *Imnurile* lui Pamvo Berînda sînt în număr de 16 nenumerotate. Cuprind diferite legende biblice, ca *Uciderea Sf. Ştefan cu pietre...*, *Discuţia lui Isus (copil) cu fariseii din biserica din Ierusalim* etc. Lucrarea este înfrumuseţată cu diferite gravuri, care însoţesc textul (de exemplu: Isus înconjurat de farisei, foaia 13). La sfîrşitul legendelor, Berînda îşi cere iertare de la cititori, şi să considere lucrarea sa de o oarecare importanţă pentru folosul pe care îl aduce. În caz contrar, zice el, dacă cititorul este un om mai învăţat decît el, să scrie cititorul alta...

[19] I. Nistor, *Problema Ucraineană...*, Cernăuţi, 1934, p. 94.

[20] I. Cistovici, op. cit., p. 331 şi 346.

[21] Despre Ştefan Berînda, a se vedea F. Istomina, *Material pentru biografia tipografului Timotei Alexandrovici (Verbiţchii)*, în *Citenie v Istórii Ob-ve Néstora-letopişta*, Cartea XII, Kiev, 1898, Tipăriturile lui Ştefan Berînda le-a trecut I. Karataev în *Descrierea cărţilor slavo-ruse*, t. I, Petersburg, 1883, sub nr. 284, 311, 326, 336, 355. De numele lui Timotei Alexandrovici (Verbiţchi) şi Ivan Glebcovici se leagă întemeiarea tipografiei muntene, meşteri tipografi aduşi în Muntenia de o delegaţie a lui Matei Basarab. Despre primul s-a spus că ar fi şi el de origine românească, fiind un bun prieten al lui Ştefan Berînda. Verbiţchi înfiinţează tipografia de la Cîmpulung în deceniul al 3-lea al sec. al XVII-lea şi aflăm acest lucru şi în prima carte tipărită sub Matei Basarab, şi anume un *Molitvelnic* slavon (tipărit la Cîmpulung în 1635 de tipograful rus Ivan Glebcovici).

numit supraveghetorul tipografiei din Kiev cu titlul de arhitipograf al bisericii ruse. Ulterior, Pamvo Berînda a ocupat înaltul post de stareț și dulovnic al sfîntului locaș Pecersca [22]. Aici el a tipărit mai multe lucrări [23]. Dar dintre toate lucrările lui, cea mai însemnată este, după cum am spus la începutul studiului de față, *Lexicon slovenorosskii*, apărut la Kiev la 11 august 1627. A început să lucreze la el — scrie el — încă din Galiția, în casa lui Teodor I. Balaban, unde locuia. A lucrat la lexicon treizeci de ani „cu mare osîrdie", cum spune el în închinarea pe care o face panilor Dimitrie și Daniel Teodorovici Balaban [24]. Un izvor de informație pentru *Lexiconul* său a fost și *Lexiconul* lui Laurențiu Zizanii (1596), despre care pomenește chiar Pamvo Berînda [25]. În postfața *Lexiconului* său, Berînda spune că pentru partea a 2-a a lucrării s-a folosit și de *Biblia sacra hebraice, chaldeice, graece et latine* tipărită la Antwerpen între anii 1569—1573, lucrare pe care a găsit-o în biblioteca lui Teodor I. Balaban, protectorul său.

În afară de ediția din 1627, *Lexiconul* lui Berînda mai este cunoscut — după cum am văzut mai înainte — încă în două ediții. Una din ele este din 1653 mănăstirea Cutenscoi (lîngă orașul Orșa din fosta gubernie Moghilev), și cealaltă ediție aparține lui I. P. Saharov, și a fost tipărită în tomul II în: *Scazanii russkogo naroda* (S. Petersburg, 1849, pag. 62, nota 1 [26]). Lexiconul s-a mai răspîndit și în manuscrise. De ce reputație se bucura Pamvo Berînda în Ucraina se vede și din faptul că, în anul 1624, mitropolia Ucrainei la cererea patriarhului din Moscova, Filaret Romanov, Pamvo Berînda este trimis la Moscova pentru a lua parte la corectarea cărților religioase, ca unul dintre cei mai învățați oameni ai timpului [27].

Influența pe care a exercitat-o în Rusia *Lexiconul* lui Berînda — în toate lucrările de lexicoane — a fost imensă [28], în special în Ucraina. V. V. Nimciuc, în prefața la *Lexiconul* lui Pamvo Berînda (ediția 1961, Kiev), citează de exemplu 4 lucrări editate în limba ucraineană, scrise după modelul *Lexiconului* lui Berînda.

În Țările Române, de asemenea, el a avut o mare influență. În Țara Românească se găsesc 12 lexicoane slavo-române, întocmite pentru uzul școlilor mănăstirești. Opt din ele sînt alcătuite în secolul al XVII-lea. Din acestea, cel puțin șase reprezintă *prelucrări* mai dezvoltate sau mai prescurtate după celebrul *Lexicon* al lui Berînda. Desigur, aceste lexicoane erau absolut necesare pe timpurile acelea (secolele al XVII-lea și al XVIII-lea), timpuri de cultură și limbă slavă. Cancelariile domnești aveau nevoie de grămătici, dieci culți pentru scrierea documentelor. Nivelul intelectual al grămăticilor cu un bagaj lexical redus, făcea absolut necesară folosirea dicționarelor slavo-române (și a gramaticilor). Primul *Lexicon slavo-românesc și tîlcuirea numelor* l-a făcut Mardarie Cozianul în 1649, după modelul Lexiconului lui Berînda. Și au urmat încă altele pe care nu le mai citățm [29].

---

[22] C. Erbiceanu, în articolul *Petru Movilă* din revista „Biserica ortodoxă română", An. XXXIII, nr. 6, an. 1909, p. 630.

[23] Cărțile lui sînt descrise de Karataev sub nr. 248, 259, 284, 289, 301, 307, 308, 311, 318, 337, 355 și 382. A se vedea și *Ruskii Filologhiceskii Vestnic*, 1910, nr. 3—4, p. 353—363.

[24] *Lexicon*, p. 3—4 (nenumerotate).

[25] A. I. Sîcevscaia, *op. cit.*, p. 55.

[26] Idem, *ibidem*, p. 55; S. Maslov, *Opisanie rucopisei. Ist. Obșcestva Nestora-letopișta*, Kiev, 1908, p. 44—45.

[27] „Jurnal Moscovskoi Patriárhii", nr. 5/1954, p. 33.

[28] A. I. Sîcevscaia, *op. cit.*, p. 56

[29] Victor Papacostea, *O școală de limbă și cultură slavonă la Tîrgoviște în timpul domniei lui Matei Basarab*, articol publicat în revista „Romanoslavica", V (1962), seria istorie, p. 183.

În concluzie, se vede importanţa pentru noi românii a lexiconului lui Pamvo Berînda. Numele lui Pamvo Berînda trebuie înscris şi în istoria literaturii române, căci în afară de faptul că a contribuit la dezvoltarea culturii ruse [30], a pus prin *Lexiconul* său, bazele introducerii limbii române în şcolile slavoneşti, în special la şcoala de limbă şi cultură slavă de la Tîrgovişte, de pe timpul lui Matei Basarab.

Pamvo Berînda a decedat la 13 iulie 1632, şi e îngropat în Kiev în curtea Lavrei Pecerscaia. Pe mormîntul său este o inscripţie în limba polonă: „Pamvo Berinda, Corrector xiag y Typographiey Pieczarskiey Director, Protosingiel S. Oyca Patriarchy Ierosolimskiego, czlowiec uczony zastawil lexicon Slowiensko-rucki: po trudach zakonnych spowiedniczych y Drukarskich tu odpoczal. Roku P. 1632, Juliy d. 13" (Pamvo Berînda, corectorul cărţilor la tipografia Pecerskaia, Director, Protosinghelul S. Părinte Patriarh al Ierusalimului, om învăţat, a alcătuit lexiconul slavo-rus; după lucrări legale recunoscute la [fraţii] Tipografi, aici a răposat Anul Domnului 1632, iulie, ziua 13).

[30] A. I. Sîcevscaia, *ibidem*, p. 2.

TUDOR VIANU ÎN SCRISORI

H. ZALIS

Temperament emotiv, care nu s-a abandonat capriciilor subiectivității fiindcă și-a privit gustul intim ca insuficient de inițiat pentru a adopta o atitudine de viață hazardată, Tudor Vianu a găsit în cunoaștere instrumentul afirmării salvatoare. Fire de poet, cu expansiuni pe care numai corespondența le transcrie exact la adevărata și dăruita lor dimensiune, Vianu și-a canalizat însușirile datorită unei mari puteri de a se domina. Altminteri, armonioasa manifestare a acestei personalități majore n-ar fi ajuns să cristalizeze în forme atît de complete o orientare condusă prob de luminile calificării sale. Am fi avut, probabil, un amator în plus diletant de talent, nu încape discuție, totuși diletant) nu însă și un cărturar de erudiția și autoritatea profesională ce i-au fost unanim apreciate.

Încît ceea ce a fost a și rămas sub pecetea temperamentului romantic. Se va vedea însă că romantismul omului, violent în impulsuri dar precaut în reacții, suferă corective masive prin confruntarea cu experiența socială și morală a mediului și a timpului. În sufletul romantic se insinuează lecțiile tot mai adînc însușite ale disciplinelor clasicizante, de unde și acel echilibru cîștigat și mărturisit de gustul elocvenței echilibrate și al prestigiului aulic.

Oare cît rezistă sub această înfățișare savantul după ce ne adîncim în studiul corespondenței sale, surprinzătoare și atît de personală sub toate raporturile? Îndrăznesc a susține că paginile ce ne tălmăcesc universul interior al eruditului pe care l-am urmărit și admirat sînt de natură a declanșa revizuiri prin intensitatea cu care ne apropie gîndurile și sentimentele autentice ale lui Tudor Vianu, clocotul său reflexiv și afectiv.

În universul lor relația biografică, crochiul documentar sau meditația intelectuală reprezintă reliefuri ce se cuvin contemplate cu toată atenția. Întîrziind asupra lor re devin familiare strădaniile omului de cultură. Și, mai presus, înțelegem cum îmbrățișa Vianu o cauză, cum i se devota slujindu-și fidelii. În privința aceasta nici un dubiu: avea un cult al constanței în amiciție absolut unic.

Este într-atît de sensibil la mesajul prietenilor și atît de tulburat cînd îl primește, încît o carte poștală îi provoacă „o bucurie delirantă" (din scrisoarea către Marcel Romanescu, la 28 octombrie 1918). Comuniunea la care aspiră nu e a mondenității și nici a întrajutorării mutuale pentru a sălta pe scara demnităților publice. Vianu este cu osebire atras de confesiunea spirituală, de înaltă temperatură, a ideilor și a preferințelor împărtășite. Cînd, după ceasuri de agitație, de oscilații, de regrete și remușcări, primește cuvîntul liniștitor ca un balsam, al prietenului de departe, își recîștigă el însuși echilibrul și încrederea.

Melancolia se destramă și omul dedat reveriei are dintr-o dată revelația unei chemări care mîntuiește: „Îți închipui ce bine mi-a făcut scrisoarea ta, — îi spune Vianu lui Marcel Romanescu, la 26 iulie 1916 — . Cum m-a calmat, cum m-a restabilit sufletește scrisoarea ta,

cu totul asemenea ţie, caligrafia ta impecabilă, sinceritatea ta perfectă, entuziasmul tău atît-de tînăr, atît de sănătos. Ce am simţit în clipa aceea, e greu de spus. După liniştea iniţială, măgulirea extremă ce am simţit-o văzînd că nu mă uiţi, că mă păstrezi în conştiinţa ta. Ţi-am mulţumit. E o mare mulţumire să simţi că ai un prieten". Iar după ce explică rolul şi funcţia simpatiei, dă despre sine cîteva relaţii pe temeiul cărora ne apare deslușit însemnătatea ce singur o conferea scînteii de înţelegere cu semenii: „Cînd mă aflu în faţa cuiva care nu mi se poate apropia sufleteşte, încerc un sentiment de jenă, mă restrîng, aproape mă umilesc în tentaţia mea de a nu accepta deosebirile de natură. Faţă de tine am sentimentul completei revărsări a personalităţii: simt că în tine eu nu apar ca o surpriză, care poate fi uneori şi ridicolă, că impresia ce o suscit se altoieşte pe un fond înţelegător".

Furnizînd atîtea preţioase detalii cu privire la felul său de a fi şi de a vibra, Vianu ni se înfăţişează încă de pe acum, la ieşirea din adolescenţă, ca fiind stăpînit de fervoare intelectuală, trăind pasionat sub zodia creaţiei. Este, sub acest raport, de-a dreptul elocvent că în război fiind, după retragerea în Moldova şi după ce urmase o şcoală de artilerie, care îl pregătea să servească tunuri cu tragere directă, Vianu n-are nici o impresie de front sau de linia a doua (decît în ordine generală), toate gîndurile fiindu-i canalizate, absorbite de munca intelectuală, de proiecte vechi şi noi într-ale poeziei. Din şcoala militară îi scrie lui S. Bayer, la sfîrşitul anului 1916: „Citesc foarte mult. Am avut multe idei. Îmi lipseşte însă putinţa unei lecturi coordonate. Şi-apoi nu e timpul ideologiei... N-am putut să scriu mai nimic, scrisul, cel puţin la mine, rodeşte în dispoziţii fericite". Aceluiaşi îi scrie din Iaşi, la 11 noiembrie 1917, că îl preocupă fundamentarea istorică „pentru a explica unele stări de spirit incomprehensibile prin actuala metodă naturalistă". Mai apoi, întrebat ce a mai lucrat, îşi informează conlocutorul că a pregătit materialul unui volum de versuri. „Făcînd munca asta am avut însă impresia penibilă a unui, cum să-ţi spun — se întreabă Tudor Vianu —, a unui *neisprăvit*. O, doamne, un sfert să fi dat din acel entuziasm liric care a făcut atîţia ani de zile legătura organică a prieteniei noastre. Ce operă ar fi fost! Şi apoi parcă am răscolit o criptă... De ce nu ne fixează viaţa în forma cea mai exuberantă? De ce trebuie să vie şi îndoiala şi critica".

Era firesc ca evenimentele grave, în vîltoarea cărora Vianu intrase la fragedă vîrstă să-i pună la grea încercare nervii. Rîndurile sale, din anii 1916—1918, reflectă nu odată vederi pesimiste, mîhnirea că, în loc de a fi devenit un sacerdot al frumosului, e silit prin natura primejdiilor să-şi suspende reculegerea sau să-şi întîrzie, ca în faţa unei bariere, mersul înainte. Dar în aceste grele împrejurări nu abandonează idealul, păstrează, cum singur declară, admiraţia pentru lucrarea ce naşte „ordine luminoasă şi simpatie afirmativă". Direcţia generală este cultivarea cu orice preţ şi împotriva tuturor factorilor de descurajare a eului studios. Şi, dacă este adevărat că cel puţin deocamdată îndrăzneţul cult al energiei pare trădat în favoarea însingurării din prudenţă şi a unei vagi lamentări depresive („Între noi stă acum durerea lumii, ceaţa viitorului, şi atîtea griji... Ele ne prefac, ne încreţesc fruntea, ne copleşesc"), nevoia de comunicare simpatică îl salvează de la recluziune şi îl redă circuitului vital. Citeşte enorm şi corespondează intens pentru a compensa şi combate izolarea şi grijile ce îl asaltează. Tot lui Bayer, în prelungirea unei spovedanii: „Citesc acum cartea lui Romain Rolland, *Jean Cristophe*. O singură umbră în lumina ei: că nu eşti şi tu aici s-o citeşti şi tu, să împărtăşim bucuria. Ce măreţie! Sînt copleşit. Nu cred vreodată ca fondul meu de mizerie, de nemulţumire, să fie capabil a trăi clipe de o asemenea expansiune, de o asemenea luminozitate...". În acelaşi

context relatează despre progresele înregistrate cu poemul *Didona* („Continu cu Didona [1]. Dacă îl vei întîlni pe Vasile [Olănescu — *n.n*], îţi va vorbi dînsul. Cred că am realizat pe alocuri accente de lirism şi situaţie clasică. Îmi place mult tema şi aceasta e de ajuns... cred că o voi termina"). Războiul nu-i dă răgazul dorit. Îi răpeşte dintre prieteni cîţiva dintre cei mai buni, îi împrăştie pe ceilalţi. Vianu are cuvînt să se plîngă: „Cu toţii s-au răzleţit — şi tu care cunoşti nevoia mea de o caldă sociabilitate îţi închipui cît sufăr..." Insatisfacţiile şi tristeţile subiective pălesc însă în faţa ardenţei sentimentului patriotic.

De Anul nou 1918, scriindu-i lui Bayer exprimă urarea de a revedea Bucureştiul eliberat „... cînd mă voi întoarce voi îngenunchia şi voi săruta asfaltul ca pe un obraz omenesc. Sufletul meu a prins aripi, în fiecare zi mă poartă pe acolo, dar lutul e inert şi tîrzielnic. Înăbuş sub el o aspiraţie uriaşă".

Această imensă disponibilitate afectivă care întîmpină mereu limitări în avîntul ei şi care arde generos pe altarul tuturor cauzelor nobile, mai ales cînd ele se numeau cunoaştere, prietenie, creaţie, (menţionez în treacăt, un exemplu de tipică şi fierbinte acoladă în stil vianesc: „Scrisoarea ta n-am primit-o; eu însă îţi răspund neîntîrziat la cartea poştală; gelos de a pierde măcar o clipă din timpul în care puteam comunica iarăşi. Neapărat, dacă vrei să-mi trimiţi articole, de acolo din nord, eu le voi face loc nu numai în „Literatorul", dar pretutindeni unde pătrund şi eu... Voi scrie un articol despre tine, bucuria de a te fi regăsit vreau s-o împart, larg, cu toată lumea") [2], suferă un şoc violent prin 1920. Nu ştiu exact ce s-a petrecut dar presupun că o mare contrarietate a dislocat în sufletul tînărului profesor (T. Vianu funcţiona la un liceu particular, ca dascăl de literatură română) straturi pînă atunci solid aşezate şi a declanşat mutaţii morale, bogate în consecinţă. Explicit Vianu n-a vorbit niciodată despre împrejurările la care mă refer [3]. Aluziv da. Mai pe larg însă tot voalat se referă la ele în scrisoarea către Dan Barbilian din 9 iulie 1922, la care am mai avut ocazia să fac trimiteri. Iată ce-i scrie confidentului său: „Totul este vinovat. Rădăcinile sînt putrede. Mediu ticălos, lipsit de delicateţă morală, din faşe. Mult m-am chinuit. Nu ţi-am spus cum m-am hotărît să plec din nou în străinătate [4]. Într-o zi m-a prins o asemenea deznădejde, încît din senin, eram la masă, m-a izbucnit plînsul şi am trecut în odaia mea şi am plîns vreo două ceasuri. E grozav lucru să plîngi fără o ocazie momentană! Mă simţeam pierdut şi atunci mi-am spus că singura scăpare e să plec, mai întîi să uit, pe urmă să caut să mă transform, să mă readuc (sau ţi-am mai povestit?) Şi am venit aici. Şi acum? Nu ştiu cum o să subzist. Am făcut un act de deznădejde plecînd. Cum o s-o duc mai departe. De unde o să scot „averea" care îmi trebuie pînă la urmă? Dacă mă întorc sînt cu adevărat pierdut. Dacă mă întorc înainte de a mă simţi însănătoşit deplin, stăpîn pe mine, cu autoritate internă, smuls îndoielilor, dacă mă întorc înainte de astea

---

[1] În realitate, după cum o indică şi caietul de versuri, „Norii", găsit în arhivele familiei cu prilejul investigaţiilor pe care le-am întreprins. Titlul exact al poemului era *Aeneas şi Dido* subintitulat „fragment dramatic" şi „fragment antic". În manuscris, cu cerneală albastră, pe foi dictando, de la pagina 67 la 85.

[2] Dintr-o scrisoare către Marcel Romanescu, datată Buc., 28 oct. 1918.

[3] Ion Marin Sadoveanu povesteşte că prin 1920—1921 Vianu fusese bruscat de nişte colegi la şcoala unde funcţiona, ceea ce a avut darul să-l dezguste profund. Confirmînd incidentul, Oscar Walter Cizek îmi spunea că rămînînd la acel nivel de îndeletnicire Vianu se temea să nu fie asimilat celor pe care dintr-odată învăţase să-i deteste. Simţea, probabil, că numai cu o pregătire superioară s-ar fi putut smulge plafonării care îl apăsa. Se vroia replicînd cu şanse maxime mentalităţii învechite, funcţionăreşti din învăţămînt.

[4] Fusese anterior la Viena.

atunci mă înămolesc pentru totdeauna, pier în mocirlă". Teama de a nu fi fost suficient de limpede îl face să revină. „Precizările" plutesc mai departe în abstract, totuși ceva se clarifică: Vianu a suferit un șoc. S-a izbit de realitate, iluziile, frumoasele iluzii s-au spulberat și, fie și sumar, pricepem că spectrul ratării l-a înfricoșat deodată, încît el a simțit nevoia să-și ia repede măsuri de apărare. Aparent, el are în vedere situația lui Bayer, în esență judecata lui îl face să se includă în aceeași categorie: „Vezi, asta se cheamă ratare! — Un complot al imprejurărilor c. re îți pune pe inimă o pecete de foc(...) Pînă la un punct, totul ți se pare ușor în viață, și trecător. Și deodată se întîmplă ceva, care îți descoperă sensul tragic al vieții. Și dacă nu ești pregătit?".

Spre a fi în măsură să dea un răspuns pozitiv întrebării se consacră la Tübingen, cu extremă sîrguință, studiilor de specializare. Evocînd zilele ce l-au împins către activitatea postuniversitară, Vianu îi scrie lui Mihai Dragomirescu, la 16 noiembrie 1922: „Plecasem din țară printr-o inițiativă frumoasă, spărgînd o fereastră către libertatea de care mă bucur aici. Sub streșinile vechi ale acestui oraș universitar, pe care nu-l părăsesc decît foarte rar, am trăit zile minunate de mîntuire".

Într-o admirabilă scrisoare către Lucian Blaga, din 15 mai 1921, una dintre cele mai dense, mai substanțiale, din cîte au ieșit de sub pana lui Tudor Vianu, reîntîlnim enunțat, în același mod general, divorțul de lumea și societatea anilor 1919—1921. În climatul irespirabil pe care Vianu îl stigmatizează, prietenia lui Blaga i se pare cu atît mai întăritoare: „În jurul nostru e un nivel ticălos. Mi-e silă să deschid ochii, îi țin mereu închiși și dacă vrei să mă vizitezi în singurătatea mea, voi socoti oricînd rîndurile tale ca un sol de dulce și spirituală frăție".

Depărtarea de țară nu suspendă legăturile de colaborare cu publicații ce îl solicitaseră și nu întrerupe contacte în care credea ferm. Corespondează cu Gala Galaction, S. Bayer, N. Bagdasar, Garabet Ibrăileanu. Germenii crizei se consumaseră și, în locul dezbinării lăuntrice, al tumultului născut de simptomul grav al autodeprecierii, cum Vianu însuși îl numise, își face loc, în mediul ospitalier și comprehensiv al orașului de pe malul Neckerului, dorința de a pune în acord meditațiile anilor de studiu cu aspirația spre perfecționare din care avea să rezulte opera viitoare.

Restructurarea printr-un program stăruitor consacrat lecturii și asimilării celor mai proaspete directive de cercetare duce la revenirea bunei dispoziții a primei tinereți. A fost, cum spune chiar cel în cauză, ca o lungă întoarcere împotriva trecutului, însă e corect să-i întregim spusele notînd o vorbă a lui Renan pe care Vianu îl citise și-l admira: „... uneori nu poți clădi dacă nu dărîmi și nu poți dărîma dacă nu știi că vrei să înalți ceva pe acele dărîmături".

Vianu știa ce anume vrea să clădească, de aceea dezvoltarea lui a cunoscut un proces dintre cele mai vii și mai însuflețitoare. Desăvîrșirea care se petrece înlăuntrul său este posterioară acestui moment și apare de două ori semnificativă. Mai întîi fiindcă ea implică de acum încolo o strînsă bătălie cu blazarea timpurie („vezi să nu ajungi belfer"), cu descurajarea care nu cruță pe nici unul dintre muncitorii intelectuali ai epocii. Să reamintesc cuvintele încărcate de suspinul atîtor dezamăgiri pe care Camil Petrescu le-a rostit ca o acuzare în *Teze și antiteze* la adresa unui regim nepăsător față de frumos și cultură? Vianu nu s-a lovit de greutăți mai mici, numai că a știut să le depășească, rezistînd scepticismului și contestărilor. Apoi Vianu avea în grad înalt încredere în oameni, comunicarea simpatetică rămîne privilegiul firii sale sentimentale și, astfel stînd lucrurile, el se încredințează unei duble experiențe: a vieții și a cărții.

Într-un text pe care Tudor Vianu mi l-a încredințat și pe care l-am publicat nu prea de mult [5], el intuia în Gustave Flaubert un temperament pentru care singura aventură e cufundarea în lumea artei. Fără a se identifica pînă la anulare cu acest gen de creator, pentru care convertirea existenței în trăire „de cabinet" înseamnă unica formulă de a fi, Vianu admite că diurnul stă în echilibru trăit prin contacte cu natura și societatea dacă i se alătură travaliul de bibliotecă, migala erudiției, epuizarea scrupuloasă a izvoarelor, în afara cărora nimeni nu poate smulge din amorfism materia cea mai aridă sau interpreta dilemele cele mai impenetrabile. De aceea îl cita pe Flaubert, cu care se simțea pe undeva afin: „Strigătele sale sînt strigătele de durere ale unui artist în luptă cu inspirația, cu severa disciplină a creației obiective, cu dezgustul îndoielilor și variațiilor de umoare ale unui temperament nervos".

Prin urmare, după ce, boem, crezuse în mirifica vagabondare a spiritului, Vianu va ancora și el la țărmul consolator al creației deslușind cu înțelepciune și cu obișnuita-i onestitate de cuget, disponibilități pe care nu va ezita să le valorifice. Scrisorile sale vor deveni treptat buletine elocvente ale încleștării cu materia rebelă a limbii și a ideii, cum o și certifică acest fragment într-o epistolă către Marcel Romanescu din 29 iunie 1921: „Deocamdată sufletul mi este în întregime dat acestei lucrări despre *Ideile esteticii contemporane* (Dualismul estetic)- și îți mărturisesc sincer că la capătul ei văd și sfîrșitul proiectelor mele prezente. Cînd o voi avea gata, îți voi scrie mai multe despre ideile care mă muncesc astăzi, mă chinuiesc, îmi iau odihna nopților și uneori mă exaltează și îți voi trimite acel strigăt de frăție cu care mi-a plăcut totdeauna să te întîmpin".

Disimularea temerilor, încercate în fața acelor bariere de care se lovise, se însoțesc la Vianu, de astă dată, cu simțămîntul că va putea răspunde exigențelor noului climat din țară, la progresul căruia urma să participe. Alfabetul certitudinii este parcurs pînă la capăt. Lui Gala Galaction îi și divulgă ceva din gîndul său: „Îmi spun că o sarcină se găsește totdeauna cînd există bunăvoință și ceva voioșie". Cam tot în același timp, prin 1922, Vianu se încredințase că procesul de specializare nu mai poate fi nesocotit, de vreme ce el condiționează „dobîndirea unei poziții de eficacitate în gîndire și fapt". Ca atare, el coroborează mișcarea, ostilă oricărui diletantism, cu nevoia celor mai dăruiți dintre tovarășii de generație spre totalitate. Lui Ibrăileanu, căruia îi scria în acest spirit, îi făcea cunoscută stăruința sa de adaptare la preocupările culturii universale, încercarea de dibuire a unui ritm stimulator și de răsunet în orientarea profesională. Nu întîmplător, adaugă Vianu, cu o maturitate ale cărei semne se vor înmulți, „astăzi nu se mai poate închipui o faptă intelectuală în afară de interesele largi ale educației publice. Înainte se mai putea mulțumi cineva cu fixarea unei cochetării în scris sau cu o cercetare măruntă și fără perspective: semne deopotrivă ale lipsei de interes general în care intelectualul român vegetea — lucrul acesta e din ce în ce mai imposibil astăzi". Precizarea care urmează indică oportun cărui cadru încorpora Vianu contribuțiile păturii intelectuale: „Cred că nici unul dintre colegii mei de generație care creează în publicistică sau se pregătesc pentru o carieră savantă nu-și mai închipuiesc munca lor în afară de viața națiunii". Pe acest fir conducător vom regăsi, sporit și adîncit, simțămîntul de responsabilitate al învățatului, corespondența sa devenind încă de pe acum, la reîntoarcerea în patrie, ecoul celor mai arzătoare preocupări de cultură, întărite și diversificate, cum se va vedea, în decursul anilor.

Identificarea patriotică, viu și constant așezată de Vianu la temelia muncii sale, cu lucrarea de cultură menită să sporească bunurile spirituale ale poporului român trebuie, în cazul

[5] Vezi „Gazeta literară", XIV, nr. 15, aprilie 1966, p. 8.

său, corelată cu grijă ce-l caracterizează pentru asigurarea atmosferei prielnice studiului: „Nu ne putem ridica decît prin înflorirea darurilor fiecărui individ însă, cu siguranță, succesul acțiunii este condiționat de triumful acelui umanism, umanismul social, modern care pe sol național desăvîrșește cuceririle gîndirii universale" [6].

Această susținere, făcută în anii noștri (în strălucita intervenție din toamna anului 1962 cu prilejul colocviului european de la Wittemberg), își găsește în corespondența lui Vianu vechi și trainice rădăcini. Continuitatea în principii pare să fi fost o latură de loc neglijabilă a moștenirii pe carele mare erudit ne-a lăsat-o.

Tudor Vianu se integrase de mult, ca destin, sarcinii de a pregăti cadre științifice și producerii instrumentelor necesare formării lor. Nu întîmplător a lăsat în urma sa un impresionant cortegiu de admiratori și de adepți. Lui Edgar Papu îi scria la Viena, în iarna lui 1937: „Te-am recomandat cu toată căldura și este de la sine înțeles că în demersurile pe care le voi întreprinde poți conta pe sprijinul meu" [7]. Lui Victor Iancu, care îl informa asupra încheierii tezei sale de doctorat, nu întîrzia să-i adreseze felicitări: „Mă voi bucura să iau cunoștință cît de curînd de această lucrare pe care o bănuiesc temeinic alcătuită și foarte bogată (...) Nu mă îndoiesc că, astfel pregătit, activitatea dtale științifică va continua și în țară. Îți urez deci, succes strălucit la apropiatul examen și de doctorat și, mai departe, un frumos drum în viață, potrivit cu hărnicia și însuflețirea pe care le-ai dovedit. Deși scrisoarea dtale mi-a sosit după o îndelungată tăcere, aflasem unele lucruri despre dta și despre întreaga atmosferă de la München de la dl. Ștefan Teodorescu, care m-a vizitat în cîteva rînduri de cînd s-a înapoiat în țară și care mi-a făcut cunoscut și teza sa. Sînteți acum o întreagă generație de învățați tineri care puteți face mult pentru mișcarea științifică a țării. Să nădăjduim că timpurile vor fi destul de liniștite, pentru ca reculegerea necesară gîndului care se întocmește să nu sufere prea mult " [8].

Mesaje asemănătoare, în care palpita bunăvoința și nevoia de a fi la curent cu activitatea oștilor săi studenți (dintre care unii îi vor deveni în curînd colaboratori), expediază în acest ani și lui Anton Golopenția, Ion Zamfirescu, Ion Frunzetti și alții. Niciodată aceste pagini fraterne, din dogoarea cărora se volatilizează știri trecătoare, mici taine sau proiecte, nu-și înstrăinează, nu-și pierd semnul lor distinctiv, esența, așa cum le recomandă caracterul unic și remarcabil al alcătuirii sale sufletești. Tudor Vianu îmbina organic însușiri pe care el însuși le saluta la neoumanismul german cînd, elogiind setea de armonie a conceptului schillerian („die schöne seele"), opta pentru „înmănunchierea senzualității și rațiunii, a datoriei și vocației".

Își apropiase de la Epictet și Erasmus lecțiuni capitale, cu încredințarea că ele îi vor sluji negreșit. Vremea nu întîrzia să-i confirme presupunerile. Răsfrîngerile directivelor filozofice [9] la care aderase statornicesc o relație pilduitoare pentru întregul său comportament, cu idealul de puritate, de respect față de înfăptuiri și de devoțiune în care Vianu a crezut și pe care l-a cultivat. Cînd, odată, apreciase pe Ernest Renan ca un sacerdot al simpatiei, nu

---

[6] Vezi Tudor Vianu, *Epilogue critique. Quelques problèmes de l'humanisme moderne*, Akademie-Verlag, Berlin, 1962, p. 7.

[7] După o ciornă găsită în arhiva familiei Vianu.

[8] Scrisoarea e datată București, 24 decembrie 1935.

[9] Într-un portret creionat cu finețe și subtile intuiții, Ion Biberi constată că Vianu își învăluia integritatea „în rezerve și abilități", metodă preluată de la Erasmus. Nu neglijez coeficientul de accidental care ar proba remarca lui Ion Biberi, însă ea îmi apare amendabilă dacă o raportăm la seninătatea nu lipsită de stoicism cu care cărturarul a întîmpinat încercările vieții. Virtutea i-a permis să depășească atacuri nedrepte și inechități de care s-a lovit și care l-au făcut să sîngereze uneori.

şovăise să adauge: „N-am găsit pînă aici, un complex sufletesc cu care să fiu mai deopotrivă ... Desigur atît cît pot fi deopotrivă o năzuinţă cu un ideal. Văzutu-s-a vreodată o alcătuire sufletească mai armonioasă? Intelectualicește o candoare de copil unită cu o extensiune perceptivă de savant — nici o dogmă, dar o putinţă de înţelegere ce nu cunoaşte vreo barieră intelectuală".

Legătura tonică între vis şi faptă, între lumea ideii şi fenomenele obiective, funcţionează ca un factor călăuzitor şi modelator pentru tînărul învăţat. Ea îi va decide orientarea şi selecţionarea mijloacelor acţiunii. Activitatea sa, cum o dovedesc atîtea scrisori ale etapei de tranziţie (1923—1928), se aşază sub semnul lucidităţii. După reîntoarcerea din Tübingen, în decembrie 1923, adaptarea la viaţa ţării şi la cerinţa şi ritmul propriu preocupărilor ştiute reclamă unele decantări şi reconsiderări. Îndrumarea normală îi apăruse la un moment dat lui Vianu a fi materialismul mecanicist. Cu un fond de idei hrănit de raţionalismul iluminiştilor, el nu putea în nici un caz să întrebuinţeze, fie şi temporar, principiile preconizate de exponenţii lui „Lebensphilosophie", însuşindu-şi între *trăire* şi *cunoaştere* sarcinile trăirii, cu afişata ei incapacitate de a se supune unor legi altele decît cele obscure şi indefinite ale spontaneităţii şi abisului. Vianu credea că şi în lumea vie, nu numai în cea a obiectelor, este cu putinţă ordonarea observaţiei şi cristalizarea unor cauzalităţi. Sub acest raport, „romantismul" unor directive studiate la Tübingen nu-l cîştigă. De asemenea, nici metodologia universitară germană a vremii nu i se pare acomodabilă. Amintesc foarte în treacăt rîndurile în care chiar el denunţă plastic dimensiunile acestui divorţ: „Mă cuprinde astăzi o nostalgie grozavă cînd citesc un «essai» frumos de Taine, cu linie sintetică şi generală, cu o gradaţiune bogată şi susţinută de poem dramatic. La nemţi se lucrează astfel. Trebuie să detailezi la nesfîrşit, să suferi cumplit sub pletora istoriei şi vieţii. Integrarea nu se face printr-un act fericit de spontaneitate, ci reproducînd drama realităţii, felul în care elementele se caută reciproc, fără cunoştinţă de perspectivele pe care le slujesc"[10].

Reajustarea pune capăt divergenţei cu sine şi în ce priveşte îndatoririle curente, printre care şi aceea a travaliului didactic, a predării de cunoştinţe. Înţelegerea exactă a locului şi ţelului de atins devine rezultatul unui acord cu universul şi trebuinţele cotidiene. Condiţia realizării se desemnează a fi munca fără preget, tumultul controlat. De unde şi tendinţa cardinală de a-şi subordona afectele voinţei, intenţiile cadrului social care să le recepteze, temperamentul jovial moderaţiei realiste. Epistolele reflectă şi ele metamorfoza celui care le alcătuieşte. Lirismul expansiv şi debordant se evaporă, tonul familiar cedează pasul unor exprimări corect ceremonioase, fondul ingenuu şi predilect introvertit suportă eliminări succesive pînă la dispariţie. În schimb, se înmulţesc construcţiile vag moraliste, relatările abstracte, accentele apodictice. Omul are în faţă responsabilitatea unei cariere, susceptibilităţi de conciliat, rigori de admis. Nu-i mai puţin adevărat că nu-şi menajează relatările mai grave: convieţuirea cu abstracţiile se vădeşte în scrisul său împingînd spre o notă de intensă reflexivitate carterologică consideraţii păstrate odinioară la nivelul pitorescului.

Vianu simte tot mai des o sete de împlinire şi aspiră să se reveleze prin opere. Dar dacă hiatul dramatic pe care l-am semnalat e depăşit relativ repede, admiraţia paralizează încă impulsul creator. Extazul său în faţa oamenilor Renaşterii mi se pare şi în această privinţă concludent, aceeaşi admiraţie altfel dirijată îi permite totuşi să încerce în cîteva sensuri lărgirea fruntariilor. Ca estetician, dezvoltă patrimoniul specialităţii, fiind la noi un protagonist de marcă. Contribuţiile sale în domeniul istoriei literare, stilisticii şi esteticii îi îndulcesc regretul

[10] Lui Victor Iancu, text citat.

de a fi părăsit uneltele poeziei şi de a-l fi nesocotit pe cronicarul prezumtiv ce sălăşluia într-însul. De altfel, chiar sentimentul acestei „infirmităţi" l-a silit să coboare în stradă şi să caute o compensaţie pentru ce abandonase. Reprezentările ideatice cer confruntarea cu realul, iar actul existenţei, departe de a împovăra, stimulează aceste necesare şi fertile confruntări dacă nu cu lucrările altora, măcar cu propriile obiective. De altfel el însuşi convenea asupra chestiunii într-o scrisoare care sună precum o profesiune de credinţă: „La drept vorbind, un estetician nu este numai un «sistematic», un om de probleme abstracte, dar şi un ins curios şi amator de artă şi viaţă"[11].

Meditaţia îmbracă mereu haină practică, nu adastă în sfere eterice. Vianu asociază necontenit, în corespondenţa sa, realităţile zilei, planului vast la care se angajează încrezător în augurii veacului. Apoi, îngrijorat de făgaşul pe care politica de fascizare angaja România, el îi scria unui prieten: „Nu cunosc şi mă întreb cum se va constitui viitorul ţării şi al meu personal?[12]. Mai tîrziu, cînd evenimentele se clarifică şi prăbuşirea regimului antonescian se conturează la orizont, îi declară lui Ion Petrovici: „Fie ca revenirea unor timpuri mai bune, într-o lume care să regăsească drumurile păcii şi ale înţelegerii să ne îngăduie realizarea planurilor noastre ştiinţifice consacrate ţării şi culturii noastre, adică acel singur şi modest bun care rămîne în definitiv ţinta noastră cea mai de seamă [13].

Consacrării acestui obiectiv subsumat unui circuit de regenerări colective, îi răspunde năzuinţa sa de căpetenie. Vianu nu se va sfii s-o recunoască în repetate rînduri. Cîteodată, cu regretul că a renunţat la certe predispoziţii spre a culege roade în direcţia care i-a canalizat toate strădaniile: „Am conceput pentru mine un drum lung. Temele mele se găsesc cu totul la începutul lor. Chiar acum încerc să dovedesc sarcinile redactării unui curs de estetică în care trebuie să-şi găsească locul lor organic, sute de fapte, de referinţe, de reflecţii personale. Voi izbuti? Ce chip va lua încercarea mea terminată, dacă o voi termina? [14].

Aplecarea gravă, cu acel aer absorbit al magistrului, de care studenţii anilor 50—60 îşi amintesc, peste punctajul expunerii audiate într-o linişte evlavioasă, îmi pare că ia un sens simbolic. Vianu nu suspenda finalitatea muncii sale în nici un punct al traiectoriei acesteia dacă ea nu consolida o atitudine şi nu incita la formularea altuia, fie şi polemic.

Îmi închipui că uriaşul lui efort l-a costat mult: şocuri, derută, clipe de dezolare, contorsiuni lăuntrice. Înalta temperatură, epuizarea atîtor teme investigate s-a obţinut prin topirea în creuzetul veleităţilor şi vocaţiilor poetului şi scriitorului, a unor uriaşe şi succesive doze de rîvnă profesorală. Sacrificîndu-şi înclinaţiile dintîi, din clipa în care alegerea lui a fost făcută, Vianu a ivit din adîncul fiinţei sale darul transparenţei expozitive, spiritul de sistematizare didactică, arta documentării exhaustive, puterea de asociere şi farmecul disociaţiilor ce-l caracterizau.

Perspectiva de totalitate asupra lumii propusă de Vianu în cursurile lui universitare ţintea să deştepte în generaţia tînără aspiraţia spre complectitudine şi spre specializarea înaltă, ca feţe ale acelui umanism care singur epuizează limitele umanismului modern. Tudor Vianu a fost la noi printre cei mai aprigi protagonişti ai cunoaşterii patrimoniului de cultură a lumii, deoarece considera actul de comuniune ca unul de familiarizare, dar şi de ocrotire a edificiului ridicat. O cultură fără fluxul vital al înţelegerii participării naţionale, ca parte constitutivă a celei mondiale, îi apărea infirmă. În scrisorile sale abundă referinţele la acest aspect de impor-

[11] Aceluiaşi, la 8 ianuarie 1941.
[12] Idem.
[13] Dintr-o scrisoare către Ion Petrovici, redactată la Poiana-Ţapului, la 8 iulie 1944.
[14] Lui Eugen Speranţia, la 15 martie 1934.

tanță considerabilă. Este pe deplin explicabilă că cele mai numeroase precizări ne întîmpină în dialogul său cu interlocutorii cei mai autorizați: Ibrăileanu, Blaga, Perpessicius, Al. Dima, Al. Rosetti, Victor Iancu. Desprind, ca o prețioasă precizare, deslușirile pe care i le făcea acestuia din urmă: „În numărul ulterior am văzut amintit un vechi articol al meu, de acum vreo 15 ani, pe care îl credeam cu totul înmormîntat în colecțiile „Gîndirii". El datează din vremea în care, înapoiat de curînd din Germania, aduceam cu mine dorința de a vedea cultura noastră înaintînd către stilul marilor creații, poate ceva înrudit cu ceea ce Blaga a numit mai tîrziu *cultura majoră*. Mi se pare că prea ne menținem la nivelul etnograficului. Pîrvan gîndea pe-atunci în același fel. Îmi pare bine că dta pari să te alături acestei directive, și îmi place să recunosc că dta o poți face cu bune motive, atît ca ardelean, cît și prin ceea ce formația dtale adaugă însușirii de fiu al părții apusene a pămîntului nostru".

*

Ascensiunea lui Tudor Vianu în ierarhia profesională și academică (din 1935 este ales membru corespondent al Academiei Române), întemeiată pe destoinicia meritului, pe aviditatea cu care lupta să înstăpînească în cultura noastră preocupări prea puțin sau de loc frecvente pînă la el și pe o inepuizabilă mobilitate [15] (la propriu și la figurat) n-a cunoscut numai aplauze. Opoziții înveninate, critici insidioase, interpelări ireverențioase nu l-au ocolit și nu l-au iertat. În 1935, după un incident neplăcut legat de intervenția unui confrate care pe nedrept supunea studiul *Ion Barbu* unei execuții severe, Vianu îi semnala lui Perpessicius: „Ai spus despre mine, scumpul meu Perpessicius, lucruri de mare laudă, de care, în adîncul conștiinței, nu mă simțeam vrednic, dar pe care le-am sorbit totuși în toată puterea lor binefăcătoare. Munca noastră are nevoie nu numai de înțelegere, dar și de iubire. Orice semn care ne vestește că singurătatea noastră nu este desăvîrșită ne îmbogățește cu forțe și hotărîri noi. Te asigur că ecoul cu care ai răspuns ultimelor mele tipărituri a lucrat în felul acesta și într-un chip cu atît mai prețios cu cît răspîndea un curent cald în munca de ghețuri pe care, de cîtva timp o simt în jurul meu".

Trebuie să fi fost tare îndurerat dacă gîndea astfel. Reprimase în forul interior porniri meritorii nu pentru a fi tratat fără urmă de condescență și, mai ales, fără obiectivitate. Procedeele îl rănesc cu atît mai adînc cu cît resimțise de timpuriu nevoia unei ambianțe cordiale și a unei amenități organice. Încă din perioada studiilor la Tübingen îi împărtășea lui Ibrăileanu speranța de a se regăsi în acea temperatură receptivă, de pură fraternitate, care la Iași i se revelase, în fulgerarea unei scurte vizite, drept reazemul său ideal: „O amintire mîngîietoare și pe care mi-a plăcut s-o rechem, impresiunea că la Iași mi-au apărut pentru o clipă condițiile pe cari pînă atunci și de atunci încoace nu le-am mai putut întrezări îmi creează un sincer și respectuos sentiment de devotament pentru dvs. onorate domnule Ibrăileanu, și-mi dau poate dreptul la tonul subiectiv care altfel îmi este așa de rareori îngăduit. Pot însă în adevăr să fac bilanțul și să vorbesc de luptele acestei vremi din urmă ca de niște lucruri trecute și întrecute? Adeseori, simt cum urcă și amenință din nou acea mișcare sălbatecă în mine care de atîtea ori m-a făcut să pierd cărările și m-a dus pînă la țipăt".

---

[15] N-am întocmit o statistică, dar după semnalările de care dispun T. Vianu, numai în răstimpul 1925—1940 a ținut la radio, în cadrul Universității libere și la tribuna diverselor fundații și așezăminte culturale peste 300 de conferințe. O hartă a țării s-ar găsi cu mare parte a localităților ei marcate de trecerea lui Tudor Vianu în calitate de conferențiar. Rîvna unui cercetător ar fi pe deplin răsplătită dacă ar întîrzia în chipul cuvenit peste acest sector al activității lui T. Vianu, cu totul ocolit deocamdată.

Dar, cum știm, Vianu n-a mai pierdut drumul drept. Divergențele cu sine s-au aplanat, cu osebire datorită faptului că el s-a ridicat la un plafon de zbor care, acum, îl mulțumea. Scepticismul dizolvant, resemnarea sterilă se lovesc de platoșa invincibilă a eficienței. Vianu are sentimentul că este util și că îndeplinește o funcție trebuitoare societății. Nu addenda istoriei literare îi va înghiți, deci, numele...

Elanul cărturăresc scormonitor al acestui om bîntuit de atîtea dizarmonii, elan stînjenit de impedimente reale și imaginare, îi incită valențele confesive mai ales în clipele de regăsire, de împăcare. După primul război aceste clipe se ivesc la capătul crizelor de neîncredere și de zdruncinare nevrotică ce îl clatină alarmant. Ele seamănă cu niște popasuri tihnite, mai de grabă „etape de refacere" între un moment critic trecut și unul viitor. Clătinările, deși uneori de durată, nu se soldează totuși cu devastări interioare iremediabile. Imperativul sever al rațiunii rectifică neîncetat exagerările, restabilește la adevărata lor proporție feluritele temeri, suspicioasele rezerve. Drept care Vianu, cum o spune singur lui S. Bayer, într-o epistolă străbătută de unda discretă a duioșiei, își reamintește cum, după astfel de furtuni, pornea în oraș „plin de visuri — bolnav de plinătate, călcînd pe un trotuar uscat, primind din cînd în cînd o răbufneală umedă și parfumată de grădină și simțind deodată o elasticitate specială a sufletului, un salt colosal pornit din călcâie, o curbă fantasică prin aer, un joc de zefiri".

Cu o asemenea structură sufletească, Tudor Vianu va ieși mereu întărit din ceasurile de cumpănă, mai fortificat, mai mîntuit. Salvarea și-o caută în muncă, dar și în evadări din mediul nemulțumirii lui. Forma cea mai convenabilă a evadării i-o oferă călătoriile. Va face cîteva cu rol eliberator, mai întîi la Paris, în vara anului 1927, apoi în Italia, la Londra, în 1937, și de două ori cel puțin în Ardeal, între 1935 și 1938. Călătoriile cu diversitatea lor de impresii se dovedesc a fi o bună terapeutică, un derivativ excelent. O confirmă atîtea scrisori din care am putea cita abundent. Să ne mulțumim cu acest text exemplificator: „Iată-mă de-o săptămînă la Paris! Mă simt ca un stup în plină activitate. Mii de impresii mă iau în primire de cum ies dimineața în oraș și nu mă slăbesc pînă noaptea tîrziu. După ani de zile de lectură și monocănoase introspecții, iată, în sfîrșit, o epocă în care nu fac altceva decît să privesc, să ascult, să umblu" [16].

Disciplinîndu-și programul pentru a culege toate foloasele acestor peregrinări geografice întremătoare — ce se consumă într-un spațiu prosper în enigme, dar și în calme bucurii ce ucid melancolia —, Vianu ajunge să-și controleze și amplitudinea vibrației în fața spectacolului prilejuit de evenimentele neîntreruptei sale călătorii prin universul mai larg al cunoașterii. Și, de unde era ahtiat de plăceri („... sînt avid de bucurii; le culeg ori de cîte ori îmi ies în drum"), devine în stare să renunțe la cele efemere, spre a se deda beției vizionare.

Dominația de sine, chiar cu riscul refulării, Vianu o include în codexul nescris al profesiunii de îndată ce se încredințează că procedînd așa nu greșește față de planurile lui. Abandonează tot ce iese din sfera centrală a preocupărilor fundamentale și, cu o indiscutabilă capacitate de sacrificiu, reprimă fantezii agreabile, jocuri grațioase, spre a îndrepta totalitatea resurselor spre un singur teatru de operațiuni.

Din acest punct de vedere, scrisorile denotă o stare de spirit semnificativă pentru dispoziția sa în procesul creației, dezvăluindu-i febrilitatea, deplină contopire cu șantierul literar: „Mă duc scumpe la Cîmpulung, pentru cel puțin trei luni de zile, unde mă reclamă nevoia concentrării și interesele unei cărți pe care o sper astfel gata pentru toamnă (...) Cînd o voi avea gata îți voi scrie mai multe despre ideile care mă muncesc astăzi, mă chinuiesc, îmi iau odihna

[16] Dintr-o scrisoare către dr. Vasile Voiculescu, datată Paris, 29 iunie 1927.

nopților și uneori mă exaltează..." [17]. Elaborarea exercită o tiranie, un exclusivism ce respinge cea mai timidă deviere, fie ea reclamată chiar de cauza prieteniei. A redacta echivalează astfel cu a oficia, într-atît este „prins" Vianu de însărcinarea pe care și-a asumat-o: „Dar ce va fi cartea aceasta iată ce nu vreau încă să-ți spun. Atunci însă cînd o voi vedea frumos așezată între cartoanele pe care mi le-am pregătit, atunci tu încă poate nu știi cît sper să fim prieteni, așa cum am dorit totdeauna " [18].

Travaliul de creație în care Vianu a stat absorbit mulți ani nu-i îngăduia nici relaxarea, nici lîncezeala. În 1946 îi scria tot lui Blaga: „Eu sînt pe punctul să dau la lumină două volume de studii, dar mi-a rămas puțină vreme să mă așed la o nouă cercetare. Teatrul mi-a modificat viața și nu pot spune că sînt mulțumit: vîrtejul e prea amenințător, zgomotul e prea mare" [19].

Cred că întreaga dezvoltare biografică a eruditului și iubitorului de frumos, fără a acuza vreodată închistări ivite din frecventarea abuzivă a bibliotecii, raportează acuta lui creștere sub semnul prevalenței efortului de cercetare. Este, îmi închipui, una din conștiințele cele mai preocupate din cultura noastră umanistică de traiectoriile gîndirii și, deopotrivă, una din cele mai mobile în abordarea diferențiată a cuceririlor ei. Existența i-a stat neîntrerupt, ca sub o cupolă protectoare, sub vraja ideilor. Nu mă pot opri să citez un text foarte grăitor pentru starea euforică, de exultanță rezultată din contractul prelungit și complice cu sursele viitoarei lui problematici lăuntrice: „Mă găsesc în activitatea de studii, ca auditor ordinar al Universității din Tübingen, de aproape nouă luni de zile. Cîte nu-mi trec prin dinainte cînd caut să strîng laolaltă toate cîte le-am trăit în această vreme! (...). Anul pe care îl voi încheia peste puțină vreme m-a întărit ca o ședere în munți, dacă nu cumva m-a făcut să și înaintez. Siguranța cel puțin nu mi-a lipsit și, într-o concentrare susținută de la zi la zi, am adunat mult material și am fixat idei" [20]

A fost, fără doar și poate, un artist al reflexiei, un gînditor care mînuiește cu virtuozitate dialectica dificilă a ideilor. Competent, organizat, sistematic în expuneri și colorat în expresie, el reușește să se facă accesibil poate și pentru că filozoful era dublat de creator, de omul care încearcă el însuși experimente artistice. Pasiunea pentru cultură îl făcea să deteste cultul violenței, sadismul, samavolnicia. Resortul intim nu putea fi decît meditația și nicidecum legea pumnului. Incompatibilitatea este resimțită de Vianu și acuzată drastic, ca o dezertare de la datoria contractată de fiecare intelectual de a se instrui și de a-i educa pe cei din jur. Apariția fascismului e considerată cu îngrijorare: „Mă vei înțelege deci, că Germania a rămas în amintirea mea în icoana ei romantică și că nu pot considera decît cu uimire și durere tot ce s-a întîmplat în urmă" [21].

Oroarea de fascism, de discordanța provocată de nesocotirea agresivă a valorilor îi smulge lui Vianu rînduri încinse de lava indignării: „În seninătatea morală în care te știu că trăiești, agitația « gorilei » trebuie să fi semănat cu o surpriză, cu un atac pe la spate. Mă întreb însă mereu cine va fi compunînd « massa » asta? Nu pot să o reconstitui precis din cîtă omenire cunosc eu în țara romînească! Ce funduri mlăștinoase de barbarie au aruncat-o la suprafață! Ce descompuneri au provocat această vermină? Îmi arde inima să mă regăsesc din nou

---

[17] Dintr-o scrisoare către Marcel Romanescu, purtînd data de 29 iunie 1921.
[18] Dintr-o scrisoare către Lucian Blaga, datînd din 15 mai 1921.
[19] Textul poartă antetul „Teatrului Național din București" și e datat 15 ianuarie 1946, aparține, prin urmare, perioadei de directorat aici a lui T. Vianu.
[20] Către Mihail Dragomirescu, text citat.
[21] Dintr-o scrisoare către Anton Golopența, f. d.

printre toți prietenii mei și să mă conving că gîndurile bune ale tinereții noastre n-au pierit" [22].

N-a fost niciodată un moralizator, dar cred că s-a considerat un moralist. Orice act de gîndire l-a privit dintr-o superioară perspectivă etică, iar arta a situat-o pe pragul de sus al exigențelor ce l-au călăuzit. Ignoranța, intemperanța sau reaua-credință îl ulcerau de-a dreptul. Opinia sa formulată cu deplină claritate în scrisori, ca cea adresată lui Al. Rosetti sau lui Mihail Sebastian, spune cu siguranță destul pentru a-i recunoaște lui T. Vianu acea moralitate fermă care lipsea altora. „Ne cunoaștem puțin, stimate domnule Sebastian — îi scria Vianu în 1935 —, îndeajuns totuși pentru a saluta în dumneata un mare talent, dar și o conștiință probă, un om grav și demn. Dă-mi voie să-ți spun cît de mult m-a făcut experiența vieții să prețuiesc într-un scriitor tocmai aceste din urmă însușiri. Mult talent se risipește în scrisul nostru de azi, puțină morală îl susține".

Fervoarea intelectuală, scrupulul echității, respectul proepinentului — atît de contrastante cu practicile injurioase, polemica grosolană și calomnioasă la care recurgeau unii dintre adversari îmi par a fi la Tudor Vianu în directa descendență a lui Odobescu și Titu Maiorescu prin elevație și consecvență. Acesta din urmă, epistolier de mare clasă, sugerase probabil lui Vianu un model de urmat, dacă nu în ce privește vibrația temperamentală, în tot cazul în direcția cultivării judecăților probe formulate cu amenitate. O scrisoare către A. T. Stamatiad (din ultima parte a vieții lui Vianu) denotă persistența autoritară a punctului de vedere exprimat încă de timpuriu și respectat apoi fără abatere: „Oricine și-a consacrat ostenelile vieții sale scrisului literar are dreptul și chiar datoria să noteze concluziile lui cele mai generale, esența de zeci de ani distilată a experiențelor lui. Iar iluziile dumitale pun în evidență în primul rînd substratul etic al creației literare, făcut din intransigență, din mare hărnicie, austeritate, din cultul marilor înaintași" [23]

Paralel cu respectul viu și nealterat al tradiției, la Vianu funcționa organic solicitudinea față de prieteni, atenția pentru necunoscutul care îi bătea la ușă. Deprinsese a fi astfel de la sprijinitorii săi: Vasile Pârvan, Dumitrie Gusti și Ion Petrovici. În corespondența sa sînt numeroase dovezile în care recunoștința caldă exprimată unor mari animatori se îmbină armonios cu formele de recunoștință pe care alții i le adresau. Deferența, considerarea politicoasă a oricărei cereri sau aprecieri au fost și au rămas constant atributele conduitei civice a lui Tudor Vianu. Stau mărturie cîteva texte la care se cuvine să ne oprim. Lui Vasile Pârvan, pentru gestul acestuia de a interveni în favoarea lui Vianu pe lîngă direcția editurii Cultura Națională pentru a facilita și grăbi apariția cărții lui, *Fragmente moderne*, Vianu îi declară cu emoție: „Vreau să vă mulțumesc pentru gestul de mare bunăvoință cu care m-ați onorat. Trăind mai mult retras și constatînd cu surpriză și melancolie începuturile acelui proces pe care l-ați descris odată și la capătul căruia se împlinește singurătatea fatală a omului, cîtă mîngîiere, ce dulce încîntare îmi aduce semnul pe care mi-l dați! Abia mă trezesc din gîndurile cele bune și mă apasă sentimentul unei neprevăzute răspunderi, ideea că bunăvoința dvs. vine să sprijine o lucrare atît de modestă ca aceea care va vedea așadar în curînd lumina tiparului. Îmi îngăduiți deci să vă rog să-mi acordați și de aci înainte încrederea dvs. și să așteptați de la mine și lucruri mai bune decît acelea pe care le-am putut da pînă acum". [24]

Mișcătoare în această legătură de idei este nu numai gratitudinea pe care Vianu o nutrește pentru ilustrul om de cultură care îl sprijinise, ci și promisiunea de a se depăși. Formele com-

---

[22] Către S. Bayer, din Tübingen, 16 aprilie 1923.
[23] Către A. T. Stamatiad, la 3 noiembrie 1954.
[24] Către V. Pârvan, datată București, 9 septembrie 1925.

prehensiunii sale se însumă într-un vast registru de amabilităţi spontane, sincere şi mai ales stimulatoare. Spicuiesc cîteva exponate pentru a ilustra varietatea în unitatea reacţiilor simpatetice. Unui recenzent: „Vă mulţumesc pentru ecoul pe care îl trimiteţi poeziei mele *Pe stînci*. Îl primeşte, mai de grabă decît omul pe care îl adăpostesc astăzi în mine, tînărul student care a scris-o cu un sfert de veac mai înainte, pe cînd se afla la universitatea din Viena (...) În numele acestui tînăr pe care nu-l reneg, dar pe care sînt surprins şi desigur mişcat, cînd cineva îl recheamă în actualitate, vă mulţumesc " [25].

Unui prieten din tinereţe, Emilian Constantinescu, cu îndemnul de a se integra în ritmul vremii şi cu vibrante rememorări ale trecutului: „Evoci, iubite prietene, anii îndepărtaţi ai tinereţii noastre, cum o fac eu de atîtea ori, cînd întîlnesc un vechi coleg, pe unul din acei cu care legăturile sufleteşti au fost mai puternice, oricît de intermitentă a fost manifestarea lor. Sîntem atît de răpiţi de vîrtejul vieţii, încît, iată, trec zilele şi anii şi numai din cînd în cînd observăm că-i întrebuinţăm atît de rău pentru a cultiva prieteniile care ne sînt dragi şi preţioase, pentru că numai tinereţea ni le-a putut dărui. Ce faci, ce lucrezi? Îmi vorbeşti despre « un exil benevol », ceea ce animă în mine speranţa că vei renunţa curînd la el şi că, înapoiat între ai dtale, şi la o activitate care îmi spune că va fi în continuare fecundă, în tăcerea şi discreţia ei, ne va întîlni desigur, într-un interes comun (...) Îţi mulţumesc pentru bunele gînduri pe care mi le trimiţi cu prilejul numirii mele la direcţia Teatrului Naţional. Mi-am luat o sarcină grea şi care îmi modifică mult viaţa. Deocamdată lichidez un repertoriu şi fac administraţie. Dar dacă directoratul meu va fi destul de lung, sper să pot aduce şi acea contribuţie artistică pentru care sarcina încredinţată mi s-a părut ispititoare" [26]. Invitaţiei de a colabora, de a ieşi din izolare, Emilian Constantinescu întîrzie să-i dea curs. Vianu sesizează şi nu-şi „iartă" amicul. O face revenind asupra chestiunii cu delicateţe şi cu stimă autoritară: „Dar pentru că s-a prezentat ocazia, îmi dai voe să te întreb prietenește, cu nitică mîhnire, de ce nu ieşi mai mult în lume, de ce nu dai drumul la lucrările care se vor fi înmulţit în sertarele dtale şi care, judecate după cele cunoscute, prezintă desigur mare interes? Ştiu că ai fost suferind într-o vreme destul de lungă, dar scrisoarea dtale îmi vorbeşte de un om cu suflet robust, capabil de entuziasm, atent la tot ce se petrece în juru-i. Pune la contribuţie aceste daruri, numai cîteva din cele pe care ţi le cunoaştem, şi ieşi în arenă. Poate că atunci vor amuţi şi suferinţele cu care ai avut de luptat" [27].

Afinităţile i se relevă şi îl cuceresc prin farmecul pe care îl filtrează. Unui confrate care îşi ia precauţia semnării cu un nume de împrumut cînd îi oferă omagial o odă latină, Vianu îi răspunde cordial, scuzîndu-se că n-o poate face în aceeaşi limbă, din lipsă de „cunoştinţe îndestulătoare", deşi autorul ar fi meritat-o cu prisosinţă, într-atît l-au impresionat calităţile compunerii ce i-a fost închinată. Tratată astfel, misterioasa „mască" primeşte şi un sfat, foarte preţios în contextul glumeţ al discursului colegial: „Deci, prietene poet necunoscut în neamul geţilor..., legaţi, dacă se poate, ştiinţa şi gustul dvs. de vreo nevoie a zilei de azi". Această necontenită asociere a simpatiei cu gîndul grav al servirii ţării Vianu n-o practica întîmplător. Eşafodajul său moral ţinea la mare preţ credinţa că nici o iniţiativă nu se poate sustrage nevoilor de solidarizare cu idealul epocii, după cum nici o mîngîiere nu se poate întemeia pe mizantropie şi scepticism.

De altfel, Vianu era construit ca să afirme, iar corespondenţa sa, întinsă şi diversă, certifică un fapt peste care nu se poate trece. Cărturarul şi-a proiectat lumea de gînduri şi simţiri

---

[25] Către G. Tutoveanu, datată Bucureşti, 7 februarie 1945.
[26] Lui Emilian Constantinescu, datată Bucureşti, 7 mai 1945.
[27] Aceluiaşi corespondent, Bucureşti, 19 ianuarie 1960.

în perspectiva generozității convertită în disponibilitatea umanistă. O demonstrează atîtea din paginile corespondenței cu S. Bayer, cu Marcel Romanescu, cu Ana Macedonski, Ion Frunzetti, Dan Barbilian, Lucian Blaga. Al. Dima, Al. Husar, L. Gáldi etc. Vreau să observ numai în treacăt că, deși bîntuit de controverse lăuntrice, Vianu a fost în scrisul său și cu osebire în cel epistolar un clasicizant, spirit interesat și se acomodează și nu să rivalizeze cu congenerii. Lipsesc cu desăvîrșire din scrisorile sale comentariul sarcastic, tendința spre caracterizare, ironia mușcătoare. Față de tovarășii de generație și preocupări, T. Vianu s-a identificat în cel mai înalt grad cu academismul maiorescian, însă fără maliția acestuia. Dacă a fost vreodată incisiv, vehement, a fost numai cu aceia care i-au trădat așteptările. În rest n-a încetat niciodată să risipească probe de solicitudine. și de mansuetudine.

Chiar atunci cînd avea de-a face nu cu emuli deghizați, ci cu începători, dotați sau mediocri, degajați sau dezorientați, Vianu le întindea mîna spre a-i ajuta să se descopere. Ambiționa să nu omită pe nici unul dintre cei care apelau la competența sa. („În fond, ce mi se cere — se întreba Goethe — dacă nu curajul de a spune da sau nu unde ceilalți se pierd în cuvinte".) Cumva, Vianu era vrăjitorul în stare să dibuie în afund trăinicia sau șubrezenia acolo unde alții nu vedeau decît creștetul tufișului. I s-a cerut, de aceea, să facă minuni. Arhivele sale numără sute de scrisori cuprinzînd rugămintea unui verdict necomplezent. Fenomenul ține de miraj. Dar și de impresia că dispune de puteri misterioase, în stare să aline rănile, să vindece cu un balsam decepțiile. Puterea cugetului său prescria, e drept, acest balsam.

Oricum, bolnav sau numai obosit, Vianu nu s-a sustras datoriei de a fi fost un sfătuitor. Cuiva care îi solicită părerea îi dă de veste că s-ar putea să-l caute la Brașov, unde ar urma să plece după osteneala lecțiilor la facultate și a redactării unei cărți: „Nu cred că pot pleca într-acolo decît în circa zece zile — dacă totuși mă voi hotărî s-o fac —, așa încît, pînă atunci, poți depune manuscrisul la mine sau îl poți trimite prin poștă, dacă ți-ar fi greu să întreprinzi acum o călătorie. Ai dreptate, timpul meu este foarte măsurat, dar cum să nu găsesc ceasurile necesare pentru a parcurge lucrarea cuiva care-mi scrie cu încredere pentru care-i sînt recunoscător..." [28].

Farmecul indelibil, seducția ne cîștigă din nenumărate alte asemenea formulări în care îl regăsim pe omul, deschis și cald integru și îndatoritor care a fost Tudor Vianu. Sub acest raport corespondența se deschide o fereastră largă spre sufletul învățatului, dar propune și o cheie pentru atîtea dintre ideogramele sale. Nu e greșit să vedem în stilul limpede și elegant al istoricului literar reflexul înțelegerii ordonatea faptului de creație. Dar este și mai puțin greșit să coroborăm afinitatea lui Vianu pentru ritmica expunerii cu debitul oratoric maiorescian. La Vianu cadența oratorică nu înseamnă însă abandonarea celorlalte mijloace apte să păstreze vioiciunea expresiei. Alternînd notația scurtă cu cea de suflu maiestuos, accentele picturale cu tehnica rememorării și eliptismul latin cu volutele din scrisul moraliștilor francezi ai veacului al XVIII-lea, Vianu a obținut în corespondență cea mai pregnantă formulă evocatoare, adică în sectorul pe care l-a ținut cel mai puțin sub controlul academismului. În cazuri de acest fel lui Tudor Vianu îi plăcea să respire aroma epocilor revolute, să reînvie chipuri de demult, să peregrineze prin istorie și să povestească. Paginile ieșite la asemenea temperatură îi vor spori, negreșit, reputația și vor întări regretul că n-a angajat în proză decît foarte intermitent resurse dintre cele mai delectabile. Iată-l scriindu-i lui G. Călinescu relativ la monografia acestuia despre Nicolae Filimon: „L-am iubit totdeauna pe Filimon. E un vechi bucureștean, un exemplar format din pasta omenească pe care o cunosc mai bine. Acum, fiindcă în-

[28] Către Const. Cuza, datată București, 23 ianuarie 1957.

cep să îmbătrînesc, îmi place să mă regăsesc între vechile cunoştinţe, între oamenii cu care am avut mai mult şi de mai multă vreme de-a face. Cîţi alţi oameni nobili, ingenioşi, spirituali şi senzuali în acelaşi timp, nu i-aşi putea pune alături. Am regăsit deci pe eroul dtale., ca pe un om cunoscut din lumea veche şi mi-a plăcut să rătăcesc cu el printre locuri şi deprinderi care nu-mi erau cu totul străine"... [29]. Uneori, sub imperiul emoţiei, Vianu redevine poet, fraza sună solar, palpitînd de acel freamăt insinuant care ni-l aminteşte pe artistul din *Pe stînci* sau *În vie*, sensibilitatea sa grupînd într-o constelaţie nouă elementele unei banale descrieri sau corectînd ceea ce o săracă vibraţie stricase în notaţia jurnalieră. Rînduri ca cele ce urmează au ieşit din foişorul înalt al contemplării diurnului, act în care Vianu a investit o serioasă doză de senzualitate: „În Bucureşti a devenit din nou îngrozitor de cald şi dacă priveşti pe fereastră vezi cum se zvîrcoleşte în zare un val de praf, un balaur de moloz incandescent. Plictiseala se complică la mine de cîteva zile cu o stare febrilă care se intensifică pe la zece seara. Nopţile trecute am avut frisoane în regulă şi temperatură ridicată. Se vede că este gripa de care aud că şi altă lume se plînge sau poate o impaludare.

Iau deci chinină. De pe la cinci încolo încep să curgă burlane şi să ţiuie greieri. E dezolant. Nu mai pot lucra nimic. Astăzi totuşi tocmai cînd urma să-ţi primesc scrisoarea, am observat o uşoară relevare, cu mers nerăbdător prin casă, cu nervozitatea mîinilor, cu înmuguriri de idei. Ai văzut vreodată o cultură de microbi? În respectiva bucată de gelatină se iveşte deodată o constelaţie de puncte roşii care tind să ia proporţii. Aşa şi cu ideile! E în procesul invenţiei o contagiune ascunsă, o infecţie generalizată, un parazitism pe trupul materiei". Mai departe, printr-un transfer operat în sfera acelorași asociaţii întunecate, Vianu înlocuieşte aluzia abstractă cu una concretă şi orientează relatarea către sondarea propriului eu: „Poate că sînt aşa dezgustat pentru că sufăr enorm în munca la care mă aplic acum şi de data aceasta trebuie să mă reduc la o seacă lucrare didactică. Speram că am terminat definitiv cu şcolăria, la doctorat. Dar nu, şi acum e la fel! Cît timp nu voi fi ajuns să lucrez numai pentru mine, iar nu şi pentru alţii, nu voi putea fi mulţumit. Căci este în mine o turbată nevoie de totalitate, un eroism exacerbat, un apel tragic [30].

Privită astăzi în complexitatea ei, opera lui Tudor Vianu se revelează a fi dincolo de unitatea semnificaţiilor, variată, polimorfă. Îmi închipui că lăsat să se împrăştie, poetul n-ar fi tăcut atît de timpuriu şi nici criticul literar nu s-ar fi manifestat aşa de parcimonios. Dacă E. Lovinescu regreta că am pierdut în Tudor Vianu un înzestrat cronicar, G. Călinescu îl mustra, într-un articol apărut după război în „Lumea", că şi-a nesocotit darurile de portretist şi memorialist. Însă temeiuri pentru păreri de rău se pot găsi oricînd. Nu i s-a imputat Doamnei de Staël de către un exeget că s-a oprit exact acolo unde trebuia să înceapă tentativa ei în teatru, de vreme ce ştia să dialogheze atît de sclipitor? Ceea ce este sigur deocamdată ţine de conştiinţa pe care Vianu însuşi a avut-o că n-a atins toate obiectivele la împlinirea cărora visase.

Şi totuşi corespondenţa sa are, printre altele, însuşirea de a ne arăta cum Tudor Vianu a ştiut să se concentreze şi să se realizeze pe direcţiile cele mai potrivite cu necesitatea culturală a timpului şi cu însuşirile personale cele mai chemate să dobîndească notorietate. Nu ştiu dacă s-a pierdut un critic penetrant, însă e cert că s-a cîştigat un istoric literar prestigios, un universitar de mare amplitudine didactică, un comentator avizat în fenomenologia culturii naţionale şi universale. Reflecţiile sale, ieşite din examinarea activă a valorilor, inspirate de atîtea ori

---

[29] Către G. Călinescu, datată Bucureşti, 20 martie 1955.
[30] Către Ion Marin Sadoveanu, datată Bucureşti 14 august 1924.

de o matură înțelegere științifică a genezei și a relației lor cu patrimoniul spiritual al omenirii își păstrează, cele mai multe, actualitatea. Este un fapt remarcabil că opere ca *Estetica* și *Arta prozatorilor români* rămîn după 20 și 30 de ani de la publicarea lor un instrument de primă mînă pentru specialiști. Afirmația că în corespondența lui Vianu ne stau la îndemînă indicații asupra modului său de a gîndi apare probată de cîteva texte printre care susceptibil de selecție este cel relativ la poezia lui Ștefan Nenițescu (vezi scrisoarea către M. Romanescu din 26 iulie 1916), ca și cel privitor la expresionism (din scrisoarea adresată lui Blaga la 15 mai 1921).

Opinia lui Vianu relativă la expresionism păstrează o distanță critică la care Blaga nu se poate să nu fi fost sensibil. Simțind nevoia marelui poet de o „înțelegere nouă a lucrurilor", Vianu remarcă: „la drept vorbind, în toate epocile romantice s-a pus accentul pe subiectivitate și în lumina acesteia au căutat romanticii să înțeleagă lucrurile".

Văzut deci de către Vianu ca un curent sufletesc a cărui directivă este convertirea „valorilor" în ocaziuni de credință, „de afirmare spirituală", el este mai puțin o manifestare, prin care artistul se stăpînește pe sine, controlînd pasiunile, ezitările și refuzurile eroilor săi. Dar nu se iscă o incompatibilitate prin această apăsare robustă în plasma sentimentelor? Interogația este a lui Vianu și ea încheie, de fapt, și răspunsul lui în sensul că expresionismul, așa cum îi apare la nivelul anului 1921 de dezvoltare a culturii, n-are tăria și claritatea obiectivării, a acelei dominări titanice a subiectului, recomandată atît de stăruitor de Flaubert. Interpretarea vianescă nu minimalizează emanațiile subconștientului, dar nici nu le concede de o forță expresivă ieșită din comun.

Cu egală penetrație și clarviziune se încearcă Vianu și în descifrarea esenței actului liric. În scrisoarea pe care am amintit-o, glosînd în jurul poeziei lui Ștefan Nenițescu, el tratează dezinvolt despre obligația poeziei de a păstra contactul cu concretul chiar dacă ea tinde, prin transfigurarea acestuia, să reveleze generalul. În cadrul menționat, Vianu constată că riscul evoluției către abstractivare abuzivă este acela de a goli sentimentul celebrat de substanță, de a-l artificializa și, prin urmare, de a compromite forța de contaminare emotivă a versului. Firește, zice aici T. Vianu, liricul trebuie să îmbrățișeze universalul și absolutul, dar nu despărțindu-se de concret, ci păstrîndu-se în strîns contact cu el. Evadarea în ireal este nocivă dacă realul încetează să mai fie izvorul și postamentul în care se implantează metafora. Atare considerații lămuresc cîteva aspecte teoretice esențiale pentru justa interpretare a gîndirii lirice. Ele sporesc valoarea mărturisirilor închise în scrisorile pe care am izbutit să le adunăm și un viu relief preocupărilor de mare adîncime ale strălucitului învățat și iubitor de frumos care a fost Tudor Vianu. Punctul la care a ajuns prețuirea personalității sale deschide drumuri noi pentru valorificarea bogatei moșteniri pe care ne-a lăsat-o.

N.A. Toate citatele sînt extrase din fondul de corespondență T. Vianu, pe care l-am reconstituit și pregătit pentru tipar.

CONTRIBUȚII LA O BIBLIOGRAFIE „TUDOR ARGHEZI"

PERIODICE *(1920—1944)*

SEVASTIA BĂLĂȘESCU

Referințe

1920

Studii și articole

IORGULESCU MIHAIL. Tudor Arghezi. *Zb.* II(1920), nr. 14, p. 220—223.

Cronica literară *Recenzii*

A. BR. [BRANIȘTE, A.]. Gala Galaction: O lume nouă. București. [1920]. *VR*, XII(1920) nr. 2, p. 330—331.

Cîteva referințe cu privire la opera lui Tudor Arghezi și la relațiile acestuia cu societatea timpului.

1923

Mărturii

Fd. B. [FUNDOIANU, BARBU]. „Poezia nouă" a d-lui Lovinescu, *Fcl*, VII (1923), nr. 52, p. 822—824.
Reportaj literar. Referiri la poezia lui Tudor Arghezi.

1924

Articole

T.G. [TOPÎRCEANU, GEORGE]. Ingerii d-lui Arghezi. *Lm* (Iași), I (1924), nr. 4, p. 4.
T.G. [TOPÎRCEANU, GEORGE]. Literatura de avangardă — Continuare la marginea unui articol al d-lui Iorga. *Lm* (Iași), I (1924), nr. 7, p. 14.

Mărturii

ADERCA, FELIX. De vorbă cu dl. prof. Mihail Dragomirescu Maiorescu și Adevărul. — În spiritul Maestrului... Un om s'a prăbușit. — Sistemul de filozofie integrală. Literatura română contemporană. — Obiecții ... *ML*, I (1924), nr. 5, p. 1 și 2.
La „Obiecții" ... cu referire la poezia *Belșug* de Tudor Arghezi.

Note, fapte, idei, cronici

ADERCA FELIX. N. Davidescu. *Lm* (Iași), I (1924), nr. 2, p. 13. Cu mențiune la T. Arghezi
C.S.F. [FĂGEȚEL, C.S.] [Părerile „Foii tinerimei" despre ideologia revistei „Ramuri" și noii colaboratori T. Arghezi și C.D. Ionescu]. *Rm*, XXIII (1924), nr. 4, p. 133—134.

1925

Articole

BRUNEA, F. Arghezianismul. *Int*, I (1925), nr. 3, p. 8.

CĂLUGĂRU, ION Între anticlericalism și ortodoxie. *Int*, I (1925), nr. 3, p. 9. Articol despre Tudor Arghezi.

FUNDOIANU, B. Omagiu lui Tudor Arghezi. *Int*, I (1925), nr. 3, p. 2—3. Cu o caricatură de I. Ross. Paris, aprilie.

ROLL, STEPHAN Evoluări. *Int*, I (1925), nr. 3, p. 6.
Despre poeți și poezia nouă. Cu referire specială la poezia lui Tudor Arghezi.

SARMANUL KLOPSTOCK Tudor Arghezi. Muntele Ararat[1]. *Lm* (Iași), I (1925), nr. 37, p. 12—13.
1 (N.R.) Primim cu întîrziere acest articol rătăcit de poștă. Îl publicăm deoarece nu și-a pierdut nici din actualitate, nici din vervă.

SEVASTOS, M. Capșa și d.T. Arghezi. *Lm* (Iași), I (1925), nr. 23, p. 16—17.

STRUȚEANU, SCARLAT Anul 1924. — Recapitulare. *ML*, II (1925), nr. 8, p. 3.
Despre poezia nouă — printre altele despre Tudor Arghezi cu multe mențiuni critice.

T.G. [TOPÎRCEANU, GEORGE]. Poeții în imagini. *Lm* (Iași), I (1925), nr. 36, p. 15.
Cu numeroase mențiuni la poezia lui Tudor Arghezi.

VORONCA, ILARIE Tudor Arghezi. Fierar al cuvîntului. *Int*, I (1925), nr. 3, p. 6.
Cu un desen de Tudor Arghezi, intitulat „Pussy".

Mărturii

ADERCA, FELIX De vorbă cu I. Vinea. — Puțină istorie literară.... Școala „Contemporanului" — — Ce e „constructivismul"? Alte două grupări: „Gîndirea" și „Viața Românească". — Inexistența criticei profesionale — Volume... *ML*, II (1925), nr. 21, p. 1 și 2. Cu referințe la T. Arghezi.

ADERCA, FELIX. De vorbă cu d. Ramiro Ortiz. — Istoria unei catedre italiene. — Carducci: Iorga, Sadoveanu, Maniu, Arghezi: Paolieri, Palazzeschi, Scarfoglio — Minulescu: Marinetti — Pirandello... *ML*, II(1925), nr. 24, p. 1 și 2.

[CĂLUGĂRU, ION.] Galaction despre Arghezi. Spovedanie orală. *Int*, I (1925), nr. 3, p. 4—5. Cu 3 desene: Tudor Arghezi de Ressu; Gala Galaction de Iser; Gala Galaction desen de Tudor Arghezi.

Note, fapte, idei, cronici.

C.O. [CAZIMIR, OTILIA] Cuvinte la modă. *Lm* (Iași), I (1925), nr. 27, p. 17. Cu referire la vocabularul lui Tudor Arghezi.

H.A. [HEFTER, ALFRED] Adnotare. *Lm* (Iași), I (1925), nr. 25, p. 16. Despre polemica Tudor Arghezi.

H.M. [RALEA, MIHAIL] Duioșie. *Lm* (Iași), I (1925), nr. 16, p. 16. Cu referire la Tudor Arghezi și Mihail Sevastos asupra psihologiei cafenelei.

SEVASTOS, MIHAIL D. Arghezi și „Capșa". *Lm* (Iași), I (1925), nr. 27, p. 17.

SEVASTOS, MIHAIL. Biserica moartă. *Lm* (Iași), I (1925), nr. 25, p. 18.
Cu mențiune la Tudor Arghezi.

SEVASTOS, MIHAIL Criticul. G. Ibrăileanu. *Lm* (Iași), I (1925), nr. 12, p. 1—2. Cu mențiune la Tudor Arghezi.

M. SEV. [SEVASTOS, MIHAIL]. Mișcarea literară. *Lm* (Iași), I (1925), nr. 9, p. 15.
Referire la prietenia dintre Tudor Arghezi, D.N. Cocea și Gala Galaction.

SEVASTOS, MIHAIL Revistele provinciale. *Lm* (Iași), I (1925), nr. 15, p. 16. Referire la T. Arghezi, M. Sadoveanu, O. Cazimir, G. Topîrceanu și revista „Lumea" — Iași. bazar săptămînal.

SEVASTOS, MIHAIL Viața Românească, *Lm* (Iași), I (1925), nr. 25, p. 17.
Referitor la „Cronica teatrală" semnată de Tudor Arghezi.

TOMESCU, D. Pedepsirea profanatorului *Rm*, IX (1925), nr. 10, p. 326. Cu mențiune la T. Arghezi, în legătură cu critica sa făcută piesei de teatru *Meșterul Manole* de Victor Eftimiu.

TOMESCU, D. Necesitatea violenței. *Rm*, XIX (1925), nr. 10, p. 326. Despre critica lui T. Arghezi asupra piesei de teatru *Meșterul Manole* de Victor Eftimiu.
Gândirea, Nr. 6. Anul. IV. *Lm* (Iași), I (1925), nr. 11, p. 18.
Referitor la Tudor Arghezi.
[Notă despre numărul consacrat în întregime lui Tudor Arghezi, de către revista „Integral"] *Int*, I (1925), nr. 3, p. 14.
[Notă din partea revistei referitoare la răspunsul dat de Tudor Arghezi în articolul său *Ce trebuie să știe un tînăr la 45 de ani*]. *Int*, I (1925), nr. 5, p. 15.

Miscelaneea

Cinci volume de d. T. Arghezi, *VR*, XVII (1925), nr. 2, p. 307.
1. Cuvinte potrivite, versuri publicate și inedite
2 *Cartea Femeii Frumoase*, proză inedită
3. *Cartea Copiilor*, povestiri inedite
4 *Cartea Cîinilor, a Mîțelor, a Oilor și a Caprelor*, studii inedite
5 *Amintirile Ierodiaconului Iosif*, inedite.

1926

Articole

ADERCA, FELIX Un nou Eminescu. *VL*, I (1926), nr. 28, p. 1.
CIOCULESCU, ȘERBAN Poezia d-lui T. Arghezi. *VL*, I (1926), nr. 19, p. 1.
CIOCULESCU, ȘERBAN Poezia D-lui Arghezi. Substratul idealist. *VL*, I (1926), nr. 21, p. 1.

Mărturii

VALERIAN, I. De vorbă cu d. T. Arghezi. Consumatorul și artistul. — Între editor și scriitor. „Cultura Națională" — Principii de organizare. *VL*, I (1926), nr. 28, p. 1 și 2.
Cu o caricatură a lui Tudor Arghezi, semnată de Marcel Iancu.
VALERIAN, I. De vorbă cu părintele Gala Galaction. Date biografice. Activitatea literară. *VL*, I (1926), nr. 7 și 8, p. 1 și 2.
Printre altele despre prietenia dintre Tudor Arghezi și Gala Galaction.

Note, fapte, idei, cronici, revista revistelor

LOVINESCU, EUGEN. Lumea. *Zb*, IV (1926), nr. 1, seria nouă, p. 10.
EM. S. [SERGHIE, EM.] Gîndirea... *Lm* (Iași), II (1926), nr. 51, p. 16—17. Cu referire la colaborarea lui Tudor Arghezi.
Lumea, nr. 53. Anul II. *VL*, I (1926), nr. 13, p. 4.
Cu referire specială la Tudor Arghezi.
[Lumea, bazar săptămînal, nr. 49, 1926, *VL*, I (1926), nr. 3, p. 4.
Se reproduc versuri de Tudor Arghezi din poezia *Oseminte pierdute*.
[Gândirea, 1926]. *V.L.*, I (1926), nr. 29, p. 4.
Se reproduc versurile poeziei *Monotonie* de T. Arghezi.
[Viața Românească, XVIII, nr. 1]. *VL*, I (1926), nr. 4, p. 4.
Cu privire la vocabularul lui Tudor Arghezi. Relatare largă.
„Viața Românească". (XVIII, 7 și 8, iulie-august, 926). *VL*, I (1926), nr. 23, p. 4.
Despre publicarea lucrării lui Tudor Arghezi *Închisoarea* în revista „Viața Românească".

1927

Articole

ADERCA, FELIX Exegeză. Răspund D-lui Ion Barbu. *VL*, II (1927), nr. 64, p. 1 și 2.
În legătură cu articolul lui Ion Barbu, privind volumul de versuri *Cuvinte Potrivite* de Tudor Arghezi, publicat în „Ideea Europeană", nr. 205, 1927.
ADERCA, FELIX Șarpele'n sân. *VL*, II (1927), nr. 66, p. 1.
Despre Ion Barbu și Tudor Arghezi; poezia modernă.
CĂLINESCU, GHEORGHE Tudor Arghezi. *Stz*, I (1927), nr. 3—4, p. 1—4.

CISEK, OSKAR WALTER Tudor Arghezi şi imaginea nouă a lumii. *VL*, II (1927), nr. 55, p. 1.

RALEA, MIHAIL Arta d-lui T. Arghezi şi Magia. *VR*, XIX (1927), nr. 10, 11, 12, p. 299—300. În legătură cu articolul lui Tudor Arghezi asupra *Cuvintelor uitate*, publicat în „Adevărul literar".

TEODORESCU, DEM. Un caz de mojicie literară. *VL*, II (1927), nr. 62, p. 1. Ion Barbu despre *Cuvinte Potrivite*.

Cronica literară. Recenzii

ADERCA, FELIX Tudor Arghezi: *Cuvinte Potrivite* (Edit. Fundaţia Principele Carol şi „Bibliofilă"). *Zb*, IV (1927), nr. 11—12, seria nouă, p. 144—142.

CONSTANTINESCU, POMPILIU Tudor Arghezi: *Cuvinte potrivite*. *VL*, II (1927), nr. 53, p. 3.

RALEA MIHAIL T. Arghezi. *Cuvinte potrivite*. *VR*, XIX (1927), nr. 6—7, p. 426—440.

Mărturii

VALERIAN, I. De vorbă cu d. Ion Vinea. — Despre reviste, cetitori şi critici. — Mişcarea dela „Contimporanul"... Care autor e cotat mai mult pe piaţa noastră literară... — Literatură şi reportaj. — Avem o poezie a noastră. — Un eveniment: Volumul lui Arghezi. — Proecte. *VL*, II (1927), nr. 51, p. 1 şi 2.

Note, fapte, idei, cronici

P.C. [CONSTANTINESCU, POMPILIU] D. Ion Barbu contra d-lui Arghezi. *VL*, II (1927), nr. 62, p. 4.

P.C. [CONSTANTINESCU, POMPILIU]. [Adevărul literar şi artistic — polemica T. Arghezi şi I. Barbu. *Cuvinte potrivite*. *VL*, II (1927), nr. 66, p. 4.

L. Note în jurul articolului d-lui I. Barbu. *VL*, II (1927), nr. 66, p. 4.
Polemica Ion Barbu — Tudor Arghezi — *Cuvinte potrivite*.

Miscellanea

Apropo de-o'ntîmplare a unei javre literare. *Stz*, I (1927), nr. 9, p. 11.
În legătură cu articolul lui Ion Barbu publicat în „*Ideea* Europeană" privind volumul lui T. Arghezi *Cuvinte potrivite*.
Într'o revistă nemţească. *Stz*, I (1927), nr. 5—6, p. 15.
Cu menţiune la poezia lui Tudor Arghezi.

Dedicaţie

BILCIURESCU, AL. „Album zoologic". Lui T. Arghezi. Buhaiul de baltă. *VL*, II (1927), nr. 61 p. 3.
Versuri

Revista revistelor

P.C. [CONSTANTINESCU, POMPILIU]. [Adevărul literar şi artistic . VIII, 361, 6 octombrie 1926]. *VL*, II (1927), nr. 61, p. 4.
Se reproduce un fragment din tableta lui Tudor Arghezi intitulată *O scrisoare*, publicată în ziarul de mai sus menţionat.

G.N. [NICHITA, G.] Gândirea, anul VII, nr. 2. *Stz*, I (1927), nr. 1, p. 19. Cu referire la Tudor Arghezi.

NICHITA, G. Ţara noastră, anul VIII, Nr. 17. *Stz*, I (1927), nr. 2, p. 22.
Se reproduce un fragment din poezia *Testament* publicată de Tudor Arghezi în această revistă.

NICHITA, G. Adevărul literar şi artistic. Nr. 334, 335. *Stz*, I (1927), nr. 2, p. 22.
Cu referire la articolul lui Tudor Arghezi *Omul de stat şi omul fiscal*.

RED. Sinteza. *Rm*, XXI (1927), nr. 3—4, p. 63.
Despre articolul lui Tudor Arghezi publicat în revista „Sinteza".

1928

Articole

BĂDĂUȚĂ, AL. Arghezi — Ciprian. *VL*, III (1928), nr. 76, p. 4.
Polemica asupra piesei de teatru *Omul cu mîrțoaga*.

PILLAT, ION Pentru premierea lui Tudor Arghezi. 1, *VL*, III (1928), nr. 85, p. 1.
1 Raport. Pentru acordarea premiului de poezie, de 10 000 lei volumului *Cuvinte potrivite*, versuri de T. Arghezi. 5 mai 1929.

Cronica literară Recenzii

A.B. [BILCIURESCU, ALEXANDRU]. Bilete de papagal. *CL*, LXI (1928), ianuarie-aprilie, p. 142—143.

GEORGESCU, VASILE V. Alte cuvinte despre *Cuvinte potrivite* de d. Tudor Arghezi. *VR*, XX (1928), nr. 4, p. 103—111.

Mărturii

FUNDOIANU, [B]. Pe marginea lui Ulise. [Ilarie Voronca: *Ulise*]. *Un*, I (1928), nr. 8, p. [2
Se reproduce scrisoarea lui B. Fundoianu adresată lui T. Arghezi, „Paris, aprilie 1928"

VALERIAN, I. Ce ne spun d-nii: E. Lovinescu și T. Arghezi despre pamflet. *VL*, III (1928), nr. 75, p. 1 și 2.

Miscellanea

NICANOR P. et. COMP. „Bilete de papagal". *VR*, XX(1928), nr. 2 ,p. 308—309. Elogiu adus „Biletelor de papagal".

Note, fapte, idei, cronici

BĂDĂUȚĂ, AL. [Anul literar 1927]. *Gd*, VIII (1928), nr. 1, p. 47—48.
Despre importanța apariției volumului *Cuvinte potrivite* de Tudor Arghezi pentru literatura românească.

CRAINIC, NICHIFOR. [Premiile Soc. Scriitorilor din România]. *Gd*, VIII (1928), nr. 5, p. 238.
Despre propunerea de premiere a volumului *Cuvinte potrivite*.

R.D. [DRAGNEA, RADU] Poezia d-lui Arghezi — și poezia modernistă. *Rm*, XXII (1928), nr. 3, p. 142.

PANĂ, SAȘA. Premii. *Un*, [I (1928)], n. [3], p. [2].
Despre Tudor Arghezi și volumul de versuri *Cuvinte potrivite* — și premiile Societății Scriitorilor Români, decernate în anul 1928.
c. Ventrilogul politic. *Un*, I (1928), nr. 1, [p. 1].
Plagiat după T. Arghezi — reproducere din „Cronica" 1915, aprilie.

ED.I.G. Un omagiu. *VL*, III (1928), nr. 91, p. 4.
Despre capitolul 47 din *Manualul de morală practică* publicat de Tudor Arghezi în „Adevărul literar și artistic", intitulat *Femeea*. Se reproduce un fragment.

REP. Meșteșugul literaturii. Conferința d-lui Tudor Arghezi. *VL*. III (1928) nr. 97, p. 1.
Tudor Arghezi conferențiar. *VL*, III (1928), nr. 96, p. 4.
Conferința *Cum se scrie* ținută la Teatrul Mic, luni 3 decembrie 1928.
Laureații societății scriitorilor români. *VL*, III (1928), nr. 85, p. 1.
În legătură cu premierea lui Tudor Arghezi, pentru volumul de versuri *Cuvinte potrivite*.

Revista revistelor

„Kalende". *VL*, III (1928), nr. 94, p.4,
Se reproduce în întregime poezia lui T. Arghezi *Portret* publicată în revista „Kalende".

1929

Articole

JIANU, IONEL Tudor Arghezi. *Vrm*, II (1929), nr. 45, p. 4.

Cronica literară. Recenzii

BELL, VIVIAN *Georges Dandin* de Molière, tradusă de Tudor Arghezi la Teatrul Național... *Vrm*, II II(1929), nr. 83, p. 5.

ION, A.C. [Despre *Crăișorul* lui Liviu Rebreanu și *Amintirile Ieromonahului Iosif* de Tudor Arghezi]. *Vrm*, II (1929), nr. 94, p. 6.

IONESCU, C.D. Două aspecte din lumea bisericii. D. Stănoiu — *Duhovnicul Maicilor*. T. Arghezi — *Icoane de lemn*. *Rm*, XXIII (1929), nr. 12, p. 345—350.

Mărturii

[Anchetă întreprinsă de „Vremea " sub titlul „Cine credeți că sunt: cel mai reprezentativ poet și prozator din ultimul deceniu?]. *Vrm*, II (1929), nr. 60, p. 4.
Majoritatea răspunsurilor — Liviu Rebreanu și Tudor Arghezi.
„Ce trebuie să facă Statul pentru intensificarea culturii românești?" *Vrm*, II (1929), nr. 65, p. 4.
Anchetă printre scriitori. Răspunde și Tudor Arghezi.
„Credeți că scriitorul trebuie să mănînce de două ori pe zi?" *Vrm*, II (1929), nr 69, p. 5.
Anchetă printre scriitori. Răspunde și Tudor Arghezi.

Miscellanea

BOTEZ, DEMOSTENE Bilete de papagal. *VR*, XXI (1929), nr. 1, p. 121—122. Elogiu adus „Biletelor de papagal" și editorului lor.

Note, fapte, idei, cronici

DAMIAN, MIRCEA De vorbă cu d-l Liviu Rebreanu despre repertoriul viitoarelor stagiuni, autori originali ce se vor juca, etc, *Vrm*, II (1929), nr. 62, p. 8.
Printre altele despre piesa de teatru a d-lui Tudor Arghezi. Nu se specifică titlul piesei.

NOICA, CONSTANTIN Notații. *Vrm*, II (1929), nr. 68, p. 4.
Despre premiile naționale de literatură (proză și poezie) acordate lui Liviu Rebreanu și Al. Davilla. Se ridică problema neglijării metodice a premierii poeziilor lirice ale lui T. Arghezi.
Arghezi la radio. *VL*, IV (1929), nr. 110, p. 1.
Conferința intitulată *Modă*, continuarea conferinței *Cosmeticuri*.

[Notă despre apariția volumului în proză *Mia Lake* de T. Arghezi, în Editura „Bilete de papagal"] *VL*, IV (1929), nr. 98, p. 6.

[Notă despre articolul lui Tudor Arghezi publicat în „Bilete de Papagal" cu privire la Cezar Petrescu]. *Un*, [II 1929], [nr. 12], [p. 4].

[Notă despre doctrina „Semănătorismului" apărat de N. Iorga]. *Vrm*, II (1929), nr. 55, p. 2.

Revista revistelor

i. v. [VALERIAN, I] Cadouri literare. *VL*, IV (1929), nr. 99, p. 4.
Despre povestea *Vioara Sfîntului Vasile* apărută în numărul de Anul Nou al „Adevărului literar" (1929). Se reproduce un fragment.

1930

Cronica literară. Recenzii

CONSTANTINESCU, POMPILIU Tudor Arghezi: Icoane de lemn. ... *Vrm*, III (1930), nr. 108, p. 4.

CONSTANTINESCU, POMPILIU Tudor Arghezi: *Poarta Neagră*. *Vrm*, III (1930), nr, 155, p. 19 și 22.

POLIHRONIADE, M. *Icoane de lemn. Vrm*, III (1930), nr. 96, p. 2.
(Cu o caricatură a lui Tudor Arghezi semnată A. [Anestin].

S. C. [STELIAN, CONSTANTIN] Bilanţuri literare. *CL*, LXIII (1930), ianuarie, p. 128—129.

STUPCANU SAGHIN, G. Tudor Arghezi: *Flori de mucegai. CL*, LXIII (1930) aprilie, p. 374—375.

S. Tz. S. [TZIGARA-SAMURCAŞ, AL.] Tudor Arghezi: *Poarta Neagră*, 1930. *CL*, LXIII (1930), decembrie, p. 1253—1254.

Mărturii

ARGHEZI, TUDOR. Omagiu lui E. Lovinescu. Cu ocazia împlinirii a 50 de ani de viaţă şi de activitate literară. *Vrm*, III (1930), nr. 148, p. 2.

ARGHEZI, TUDOR [Scimb de scrisori cu scriitorul Demetru Demetrescu-Buzău „Hurmuz"]. *Un*, III (1930), nr. 30, p. [11].

Note, idei, fapte, cronici

CRAINIC, NICHIFOR. [Tudor Arghezi şi poetul M. Săulescu]. *Gd*, X (1930), nr. 10, p. 361.

Miscellanea

Premiul naţional de literatură. *VR*, XXX (1930), nr. 6, p. 155.
Despre nepremierea lui Tudor Arghezi.

1931

Articole.

CIOCULESCU, ŞERBAN „Gândirea" şi d. Tudor Arghezi. *Vrm*, IV (1931), nr. 194, p. 5.

CIOCULESCU, ŞERBAN Etapele poeziei argheziene 1897—1904. *Vrm*, IV (1931), nr.197, p. 5 şi 7; II. Agate Negre (Linia dreaptă). *Vrm*, IV (1930),
nr. 199, p. 5—6; III. Poetica (Linia dreaptă). *Vrm*, IV (1931),
nr. 201, p. 3; IV. Agate Negre (Publicate după 1910). *Vrm*, IV (1931),
nr. 203, p. 4; V. Agate Negre (Sfîrşit). *Vrm*, IV (1931), nr. 205, p. 5—6.

FAR ANDRÉ. Arghezi Tudor. *Un*, IV (1931), nr. 33, p. [10].

Cronica literară Recenzii

[BALTAZAR, CAMIL]. Poarta Neagră. *Vrm*, IV (1931), nr. 157, p. 6.
Cu un desen semnat de Marcel Iancu.

[BALTAZAR, CAMIL] [Apariţia volumului *Flori de mucegai* de Tudor Arghezi]. *Vrm*, IV (1931), nr. 183, p. 7.
Cu un desen de Marcel Iancu.

COBALT Flori de mucigai. *Vrm*, IV (1931), nr. 180, p. 5.

CONSTANTINESCU, POMPILIU Tudor Arghezi: Flori de mucigai *Vrm*, IV (1931), nr. 185, p. 78.
Cu un desen de Marcel Iancu.

IONESCU, CONST. D. *Flori de mucigai* de T. Arghezi. *Gd*, XI (1931), nr. 5, p. 234—236.

PHILIPPIDE, AL. A. *Poarta neagră* de Tudor Arghezi. *VR*, XXIII (1931), nr. 1, p. 69—72.

[*Cartea cu jucării* de Tudor Arghezi]. *Vrm*, IV (1931), nr. 212, p, 7.
Cu un desen de Marcel Iancu.

Note, idei, fapte, cronici

ROLL ,[STEPHAN] Represalii. *Un*, IV (1931), nr. 40, p. [6].
Despre portretele literare făcute de Tudor Arghezi d-lui A. L. Zissu.

[Notă privind apariţia volumului *Facerea Lumii*]. *Vrm*, IV (1931), nr. 170, p. 5.
Cu un desen nesemnat — de Marcel Iancu.

1932

Articole

CIOCULESCU, ȘERBAN Considerații argheziene. *Vrm*, V (1932), nr. 228, p. 6—7.
Despre denigrarea lui Tudor Arghezi de către Eugen Ionescu.
Cu o caricatură a lui Tudor Arghezi, semnată de Ival. (Cu erată în nr. 229.)
GULIAN, EMIL Arta modernă. *Clp*, II (1932), nr. 7, p. 12.
Curentul modernist Tudor Arghezi.
Descompunerea miturilor. *Un*, V (1932), nr. 43, p. [8].
Despre Tudor Arghezi.

Cronica literară Recenzii

BOLDUR, PETRE Tudor Arghezi: *Cartea cu jucării*. *Clp*, II (1932), nr. 4, p. 15.
CONSTANTINESCU, POMPILIU: *Cartea cu jucării*. *Vrm*, V (1932), nr. 222, p. 7.

Mărturii

BALTAZAR, CAMIL *Acasă* de Tudor Arghezi. *RL*, I (1932), nr. 46, p.1.
Cu un autoportret — desen.
BOGZA, GEO Scrisoare d-lui Tudor Arghezi. *Un*, III (1932), nr. 32, [p. 8].
THEODORESCU, CICERONE Scriitorii la ei acasă: Tudor Arghezi. *RL*, I (1932), nr. 30, p. 1 și 3.
Cu trei desene de Lucia Demetriade Bălăcescu, pentru volumul *Cartea cu jucării* de Tudor Arghezi.

Note, fapte, idei, cronici

[Tudor Arghezi, *Cartea cu jucării*[. *Vrm*, V (1932), nr. 219, p. 5.
Cu ce se ocupă Tudor Arghezi. *RL*, I (1932), nr. 41, p. 3.
De vorbă cu Tudor Arghezi. *RL*, I (1932), nr. 26, p. 2.
Articolul anunțat a apărut în nr. 30/1932 al „României literare".
Nota este însoțită de un autoportret — desen de Tudor Arghezi datat 23 martie.
Despre *Tabletele* lui Tudor Arghezi. *Vrm*, V (1932), nr. 263, p. 7.
Poeți români traduși în nemțește. *RL*, I (1932), nr. 15, p. 3.
Un roman de Tudor Arghezi. *RL*, I (1932), nr. 2, p. 3.
Un „roman" de Arghezi. *RL*, I (1932), nr. 38, p. 4.
Cu referire la *Țara de Kuty* (vezi rubrica „Actualități", VL, nr. 41, p. 4).

Revista revistelor

„Adevărul literar și artistic" (An. X, nr. 587). *RL*, I (1932), nr. 3, p. 4.
Se face o amplă prezentare a tabletei lui Tudor Arghezi în care autorul face o caracterizare a negustorului.

1933

Articole

CIOCULESCU, ȘERBAN Critica istoriografică și d. Tudor Arghezi. Rînduri la o recenzie întîrziată * *Vrm*, VI (1933), nr. 294, p. 6.
* G. B. D. (G. Bogdan-Duică): T. Arghezi. *Flori de mucigai*, București, 1931, în „Gând românesc", mai 1933.
Cu un desen de Marcel Iancu.

Recenzii

CONSTANTINESCU, POMPILIU Tudor Arghezi: *Tablete din Țara de Kuty*. *Vrm*, VI (1933) nr. 311, p. 7.

CONSTANTINESCU, POMPILIU Ion Minulescu... Charles Baudelaire: *Tălmăciri* (Fleurs du mal) de Alexandru Westfried, cu o prefață de Tudor Arghezi, *Vrm*, VI (1933), nr. 271, p. 7.
Printre altele despre influența poeziilor lui Baudelaire asupra lui Tudor Arghezi.

ȘULUȚIU, OCTAV Tudor Arghezi: *Tablete din Țara de Kuty*. *RL*, II (1933), nr. 85, p. 3.

Mărturii

GALACTION, GALA. Amicului meu Tudor Arghezi[1] (Pagini regăsite). *Vrm*, VI(1933), nr. 272, p. 6.

[1] Articolul pe care ne face plăcerea să-l publicăm în coloanele „Vremii" înfățișează părerile de acum șeaptesprezece ani ale părintelui Gala Galaction asupra lui Tudor Arghezi și această prietenie care se leagă de mai bine de treizeci și șease de ani — nu s-a schimbat nici astăzi întru nimic.

Note, fapte, idei, cronici

Cuvinte potrivite... și încrucișate. *RL*, II (1933), nr. 82, p. 4.
O altă carte de T. Arghezi anunțată în editura „Adevărul".

O nouă carte de proză de Tudor Arghezi. *RL*, II (1933), nr. 51 p. 3.
Despre *Țara de Kuty*.

Tablete din Țara de Kuty. *RL*, II (1933), nr. 84, p. 3.
Notă însoțită de un portret — desen de T. Arghezi.

[Notă despre amînarea apariției volumului *Țara de Kuty* de T. Arghezi]. *RL*, II (1933), nr. 62, p. 2. (cu autoportretul lui T. Arghezi, datat și semnat); nr. 82, p. 4.

Revista revistelor

Un excesiv moralist admonestează pe d. T. Arghezi. *VR*, XXV (1933), nr. 6—9, p. 494—495.

1934

Articole

CĂLUGĂRU, ION Modernismul românesc. *Vrm*, VII (1934), nr. 360, p. 7.

CIOCULESCU, ȘERBAN Poezia românească în 1933. *RFR*, I (1934), nr. 4, p. 157—172.
Cu o prezentare largă a poeticei argheziene.

MANOLIU, PETRU Teologia lui Tudor Arghezi. CL, LXVII (1934), nr. 2, p. 120—136

PETRESCU, CAMIL Tudor Arghezi și G. Bacovia. *RFR*, I (1934), nr. 6, p. 188—191. Marele premiu de poezie 1933.

Cronica literară. Recenzii

i. d. N. Iorga. *Istoria literaturii românești contemporane*. *RV*, XXVI (1934), nr. 17—18, p. 78—79.

PĂUNESCU-ULMU, TR. N. Iorga. *Istoria Literaturii Românești Contemporane*. *RM*, XXVI (1934), nr. 7, p. 245—249.

Ochii Maicii Domnului de Tudor Arghezi. *Vrm*, VII (1934), nr. 368, p. 23.

Note, fapte, idei, cronici

Cv. [CREVEDIA, N] [Premiera lui Tudor Arghezi] .*Rm*, XXVI (1934), nr. 2, p. 97.
Elogiu adus omului și poetului Arghezi.

1935

Articole

CONSTANTINESCU, POMPILIU Tudor Arghezi. *Vrm*, VIII (1935), nr. 389, p. 7.

CONSTANTINESCU, POMPILIU Despre poeți și poezie. *Vrm*, nr. 399, p. 8; nr. 401, p. 2; nr. 402, p. 10; nr. 403, p. 10; nr. 404, p. 9; nr. 405, p. 7; nr. 406, p. 7; nr. 408, p. 7.

Cronica literară. Recenzii.

CIOCULESCU, ȘERBAN Tudor Arghezi: *Cărticica de Seară*. *RFR*, II (1935), nr. 6, p. 642—652.
CIOCULESCU, ȘERBAN Tudor Arghezi: *Ochii maicii Domnului*, *RFR*, II (1935), nr. 8, p. 409.
CONSTANTINESCU, POMPILIU Tudor Arghezi. *Ochii Maicii Domnului*. *Vrm*, VIII (1935). nr. 384, p. 7.
CRISTINOIU, N. Cîteva însemnări la *Ochii Maicii Domnului*. *VR*, XXVIII (1935), nr. 9—10, p. 103—105.
MARTINESCU, PERICLE [*Ochii Maicii Domnului*]. *Vrm*, VIII (1935), nr. 384, p. 6.
PĂUNESCU-ULMU, TRAIAN Un regal al graiului românesc :*Ochii Maicii Domnului* de T. Arghezi. *RM*, XXVI (1935), nr. 4—6, p. 421—426.

Note, fapte, idei, cronici

i. c. [CĂLUGĂRU, ION] Președenția S. S. R.. *Vrm*, VIII (1935), nr. 382, p. 6.
ELIADE, MIRCEA Dela recenzie la critică. *Vrm*, VIII (1935), nr. 406, p. 6.
ELIADE, MIRCEA Scriitorii și președintele lor. *Vrm*, VIII (1935), nr. 383, p. 7, Despre T.Arghezi, Camil Petrescu, Perpessicius, Cezar Petrescu.
CONSTANTINESCU, POMPILIU Despre critica literară. *Vrm*, VIII (1935), nr. 407, p. 6. Despre necesitatea monografiilor scriitorilor, printre care enumeră pe T. Arghezi, Lucian Blaga, N. Iorga.
PĂUNESCU-ULMU, TRAIAN Există poezie română contemporană. *Rm*, XXVI (1935), nr. 4—6, p. 420—421.

1936

Articole

P. CONST. [CONSTANTINESCU, POMPILIU] P. S. Chanteclerul Neamului Românesc. *Vrm*, IX (1936), nr. 443, p. 8.
Despre „Cocoșul" de la N. R. care nu face altceva decît să nege talentul d-lui E. Lovinescu și geniul literar al d-lui Tudor Arghezi și în legătură cu atacul făcut împotriva „Vremii" care a lăudat volumul lui T. Arghezi *Cimitirul Buna Vestire*.

Cronica literară. Recenzii

CIOCULESCU, ȘERBAN *Versuri* de Tudor Arghezi. Ediție definitivă, îngrijită de autor. *RFR*, III (1936), nr, 6, p. 633—648.
Despre ediția apărută în Editura Fundațiilor Regale.
CONSTANTINESCU, POMPILIU Tudor Arghezi: *Cimitirul Buna-Vestire* ,*Vrm*. IX (1936). nr. 442, p. 8—10.
STREINU, VLADIMIR *Cimitirul Buna-Vestire*. *RFR*, III (1936), nr. 8, p. 434—438.

Note, fapte, idei, cronici

SEBASTIAN, MIHAIL Notă despre poezia d-lui Arghezi. *RFR*, III (1936), nr. 10, p. 194.
Ediții definitive. *Vrm*. IX (1936), nr. 444, p. 10.
Versuri de Tudor Arghezi. *MP*, I (1936), nr. 8, p. 29—30. [Cu ocazia împlinirii a 4 decenii de activitate literară a lui Tudor Arghezi]. *Vrm*, IX (1936), nr. 446, p. 11.
[Notă cu privire la volumul pe care-l pregătea Tudor Arghezi despre Dobrogea]. *MP*,I(1936), nr. 11, p. 28—30.
[Notă despre revista franceză „Le mois", numerele iulie-august, și antologia solicitată lui Tudor Arghezi]. *Vrm*, IX (1936), nr. 451, p. 11.

Revista revistelor

Muzică și poezie. Nr. 1, 1935. *RFR*, III (1936), nr. 1, 237—240.
Despre colaborarea lui T. Arghezi la această revistă. Tableta *Vioara și Paleta* închinată memoriei pictorului Luchian.
Muzică și poezie. Nr. 3. 1936. *RFR*, III (1936) nr. 3, p. 715.
Despre colaborarea lui T. Arghezi. Însemnările de ignoranță.
Muzică și poezie. Nr. 5, 1936. *RFR*, III (1936), nr. 5, p. 477.
Despre Tudor Arghezi.

1937

Articole

CIOCULESCU, ŞERBAN Sentimentul etnic şi religios în poezia d-lui Tudor Arghezi. *RFR* IV (1937), nr. 11, p. 401—420.

CIOCULESCU, ŞERBAN O privire asupra poeziei noastre ermetice. *RFR*, IV (1937), nr. 12, p. 627—643.
Despre Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu, I. Vinea. Se reproduc versurile poeziei *Inscripţie pe un portret*.

CONSTANTINESCU, POMPILIU Tudor Arghezi. I. *Vrm*, X (1937), nr. 495. p. 10; nr. 496, p. 9; nr. 497, p. 10; nr. 498, p. 10; nr. 499, p. 11; nr. 500, p. 10; nr. 501, p. 9; nr. 502, p. 10; nr. 503, p. 10; nr. 504, p. 9. şi 11; nr. 505, p. 9; nr. 506. p. 5; nr. 507, p. 9; nr. 508, p. 9—10;

CONSTANTINESCU, POMPILIU Pentru „Bilete de Papagal". *Vrm*, X (1937), nr. 509, p. 12.

STREINU, VLADIMIR. Cu privire la versul liber românesc. *RFR*,IV (1937), nr. 9, p. 618—629.

STREINU, VLADIMIR Sensuri noi de lirism. *RFR*, IV (1937), nr. 9, p. 668—676. Tudor Arghezi Gheorge Bacovia, Lucian Blaga, Ion Barbu, Ion Pillat, Adrian Maniu.

Cronica literară. Recenzii

CIOCULESCU, ŞERBAN. Critica d-lui Perpessicius. (1. Repertoriu critic, editura Librăriei, diecezene, Arad, 1925. — 2. — Menţiuni critice, I. Editura literară a Casei Şcoalelor, 1928. 3. şi 4. — Menţiuni critice, II—III. Fundaţia pentru literatură şi artă 1934 şi 1936). *RFR*, IV (1937), nr. 2, p. 383—398.
Despre critica d-lui Perpessicius la volumul *Icoane de lemn* de T. Arghezi. Despre lirismul arghezian.

CIOCULESCU, ŞERBAN Tudor Arghezi: *Ce-ai cu mine, vîntule*? Povestiri'e boabei şi ale fărâmei. Cu figuri de Lucia Demetriade-Bălăcescu... *RFR*, IV (1937), nr. 7, p. 155—172l.

CONSTANTINESCU, POMPILIU Tudor Arghezi: *Ce-ai cu mine vântule*? (Povestirile boabei şi ale fărâmei); cu desene de Lucia Demetriade — Bălăcescu. *Vrm*, X(1937), nr. 491. p. 10.

S. [SEVASTOS, MIHAIL] Al. Dima: *Zăcăminte folklorice în poezia noastră contemporană*, 1937 *VR*, XXIX (1937), nr. 6, p. 159—160.
Despre faptul că Al. Dima nu a relevat şi influenţa folclorică în poeziile lui Tudor Arghezi-

S. [SEVASTOS, MIHAIL]. T. Arghezi: *Ce-ai cu mine vîntule*? (cu figuri de Lucia Demetriade. Bălăcescu). 1937. *VR*, XXIX (1937), nr.7, p. 138—139.

Note, fapte, idei, cronici.

FATOIU, ION Bilete de papagal. *RD*, II (1937), nr. 1—2, p. 28—29.
Despre binevenita reapariţie a „Biletelor de Papagal".

GEROTA, C. G. M. Vlădescu: *Gol*, roman. *CL*, LXX (1937), nr. 6—7, p. 501—503.
Cu menţiune amplă la prefaţa semnată de Tudor Arghezi.

Miscellanea

Biletele de papagal, *VR*, XXIX (1937), nr. 7, p. 119—120.
Despre reapariţia „Biletelor de Papagal".

1938

Articole

CONSTANTINESCU, POMPILIU Anul literar. *Vrm*, XI (1938), nr. 519, p. 10.
Printre altele despre campania dusă împotriva literaturii argheziene.

CONSTANTINESCU, POMPILIU Scurt examen de conştiinţă poetică. Dela Eminescu la Tudor Arghezi. *Vrm*, XI (1938), nr. 544, p. 8.

IONESCU, EUGEN Cu ocazia unor prolegomene argheziene. *Vrm*, XI (1938), nr. 525, p. 8.
În legătură cu articolul lui Caracostea *Prolegomena arghezianâ*.

Note, fapte, idei, cronici

COMARNESCU, PETRU Observațiile și judecățile d-lui B. Munteanu cu privire la literatura română. *RFR*, V (1938), nr. 8, p. 430—436.
Printre altele despre „ireductibilul" Arghezi.

IONESCU, CONSTANTIN D. Liviu Rusu. *Estetica poeziei lirice*. *Rm*, XXX (1938), nr. 8 — —10, p. 288—289.

PĂUNESCU-ULMU, TRAIAN Baudelaire în vers românesc: *Poezii din Baudelaire* de Ion Pillat. *Rm*, XXX (1938), nr. 1, p. 36—37.
Cu mențiune la traducerile lui Tudor Arghezi.

STREINU, VLADIMIR Baudelaire în românește. *RFR*, V (1938), nr. 4, p. 163.
Despre traducerile din Baudelaire făcute de I. Pillat. Cu unele referințe la Tudor Arghezi (Prefața lui T. Arghezi la volumul *Fleurs du mal*. Tălmăciri —1932 — de Alexandru Westfried.)

Revista revistelor

SABIN, VASIA Arta și tehnica grafică. Buletinul Imprimeriilor Statului. Caetul 2, decembrie 1937. *CL*, LXXI (1938), nr. 1—5, p. 182—184.
Despre schița literară a lui Tudor Arghezi intitulată *Țufu* — din care se publică un fragment.

Revista Fundațiilor Regale, Anul VI, 1 noembrie 1938, nr. 11. *VR*, XXX (1938), nr. 12, p. 191
Despre „Biletele de papagal".

Redacția. Retrospectivă. *RFR*, V (1938), nr. 12, p. 691—702.
Despre colaboratorii revistei — printre care cu elogiu — T. Arghezi

1939

CIOCULESCU, ȘERBAN Aspecte de critică literară contemporană: 1. Octav Șuluțiu: *Pe margini de cărți*. Seria întîi. M. Eminescu, Regina Maria, N. Iorga, T. Arghezi, Lucian Blaga, Gib I. Mihăescu. Editura Miron Negru, Sighișoara, 1938; 2... *RFR*, VI (1939), nr. 3, p. 634—655.

CIOCULESCU ȘERBAN Aspecte lirice contemporane. 1. Octavian Goga: *Din larg*, poeme postume; 2. Tudor Arghezi: *Hore*, versuri. *RFR*, VI (1939), nr. 4, p. 162—184.

STREINU, VLADIMIR Tudor Arghezi: *Hore*. Versuri. *VR*, XXX (1939), nr. 5, p. 51—61.

Revista revistelor

Revista Fundațiilor Regale. Anul VI, 1 Martie, 1939, Nr. 3. *VR*, XXX (1939), nr. 5, p. 141.
Revista Fundațiilor Regale, Anul VI, 1 Aprilie, 1939, Nr. 4. *VR*, XXX (1939, nr, 5, p. 142.

1940

Note

CONSTANTINESCU, POMPILIU Notă la estetica arghezianã. *RFR*, VII (1940), nr. 8, p. 407—417.

C. V. [Să ne întoarcem la G. Coșbuc și M. Eminescu]. *Vrm*. XII (1940), nr. 573, p. 4.
Împotriva poeziei moderniste — reprezentată prin Tudor Arghezi,Lucian Blaga, Ion Barbu ș. a. Imposibilitatea acestei poezii de a fi cunoscută peste hotare.

Revista revistelor

MATEESCU, TR. Revista Fundațiilor Regale: 1 Ianuarie 1941. *Rm*, XXXII (1940) nr. 9—11, p. 282—283.

1942

Cronica literară. Recenzii

STRUȚEANU, SCARLAT Tudor Arghezi: *Lina*. *Rm*, XXXVIII (1942), nr. 6—7, p. 223—224

Mărturii

DAVIDESCU, N. Mărturisiri literare. *RFR*, IX (1942), nr. 10, p. 56—90.
Cu referiri la Tudor Arghezi.

GALACTION, GALA Mărturisire literară. [1] *RFR*, IX (1942), nr. 9, p. 503—520.
[1] Această excepțional de prețioasă mărturisire a marelui scriitor a fost refăcută în Iulie 1942 după textul citit în 1932 la Facultatea de Litere din București, în cadrul Institutului de istorie literară. Atunci, partea referitoare la poezie era mai dezvoltată...
Cu referiri la Tudor Arghezi.

NETEA, VASILE Ilarie Chendi. Omul și criticul. *Vrm*, XIV (1942), nr. 654, p. 5. Printre alte despre Nicolae Iorga și Tudor Arghezi.

Ce este poezia? *Vrm*, XIV (1942), nr. 633, p. 6.
Anchetă întreprinsă de revistă printre scriitori. Răspunde și Tudor Arghezi.

Poate fi adus Eminescu pe scena Teatrului Național? *Vrm*, XIV (1942), nr. 668, p. 9.
Anchetele „Vremii". Răspunde și Tudor Arghezi.

Note

PAPASTATE, C. D. Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*. *RM*, XXXVII (1942), nr. 3, p. 74—79.
Cu referiri la Tudor Arghezi.

1943. —

Articole

PAS, ION T. Arghezi. (*Pe răboj ...*). *Vrm*, XV(1943), nr. 701, p. 2.
Despre faptul că un poet ca Tudor Arghezi nu a fost sărbătorit de societatea vremii cum merita cu ocazia împlinirii vîrstei de 60 de ani.

PHILIPPIDE, AL. Influență și personalitate. *Vrm*, XV (1943), nr. 708, p. 4.
În legătură cu influența lui Tudor Arghezi asupra scriitorilor.

Cronica literară. Recenzii

CONSTANTINESCU, POMPILIU T. Arghezi. Eminescu. *Vrm*, XV(1943), nr. 711, p. 9.

Eminescu, văzut de Tudor Arghezi. *Vrm*, XV (1943), nr. 707, p. 9.

Mărturii

NETEA, VASILE 7 nopți de vorbă cu Tudor Arghezi. *Vrm*, XV (1943), nr. 692, p. 6—7.
I Condiții pentru acordarea interviului.
II Despre rolul scriitorului.
III Nivelul contemporan al literaturii române.
IV Critica de astăzi și Maiorescu.
V Prieteni și dușmani.
VI Evocarea lui Ion Slavici.
VII Tinerii zilei de față.

NETEA, VASILE Cernica în amintirile d-lui Tudor Arghezi. *Vrm*, XV(1943), nr. 695, p. 12—13.
Interviu cu T. Arghezi — despre trecerea lui la Cernica în cinul călugăresc.

Note.

p. mart. [MARTINESCU, PERICLE] 10 poeți români în limba greacă. *Vrm*, XV (1943), nr. 716, p. 2.
Despre o mică antologie a poeziei românești în Grecia. S-au publicat cîteva poezii de T. Arghezi. Autorul antologiei, Anton Mistachide; lucrarea este intitulată *Scurte popasuri în poezia română contemporană*.

Revista revistelor

MUNTEANU, Th. AL. [Păstorul Tutovei] *CL*, LXXVII (1943), nr. 2, p. 158—159.
Despre medalionul *G. Tutoveanu* semnat de Tudor Arghezi.

[Notă despre reînceperea colaborării lui Tudor Arghezi la „Vremea" începînd cu nr. 698[1943]. *Vrm*, XV (1943), nr. 698, p. 8.

1944

Articole

CARACOSTEA, D. Caracter şi critică. *RFR*, XI (1944), nr. 2, p. 379—390.
Cu menţiune la articolul *Prolegomena arghezianâ.*

IVAŞCU, G. Anton Pann. *Vrm*, XVI (1944), nr. 752, p. 3.
Unele apropieri între poezia lui Anton Pann şi poezia lui T. Arghezi.

Note.

P. Mart. [MARTINESCU, PERICLE] Arghezi şi Blaga în limba franceză. *Vrm*, XVI (1944), nr. 736, p.2.
Despre cîteva poezii traduse în revista franceză „Cahiers du Sud", în numărul din noembrie 1943. Din Tudor Arghezi: *Fătălăul, Lingoare, Mirele, De-a v'aţi ascuns, Lache, Incertitudine.*

PAPASTATE C. D. Mihai Ralea: *Înţelesuri. Între două lumi. Rm*, XXXX (1944), nr. 3—6, p. 156—158.
Printre altele. Despre măestria scriitoricească a lui Tudor Arghezi.

ABREVIERI

Clopotul *CLP* 1921—1932; 1933
Convorbiri literare *CL* 1920—1940
Cugetul Românesc *CgR* 1923, 1924
Facla *F* 1923
Gîndirea *Gd* 1923—1944
Integral *Înt* 1925—1928
Lumea — Iaşi *Lm* Iaşi 1924—1926
Mişcarea literară *ML* 1924—1925
Muzică şi poezie *MP* 1935—1936
Ramuri *Rm* 1920—1944
Revista dobrogeană *RD* 1936—1937
Revista Fundaţiilor Regale *RFR* 1934—1944
România literară *RL* 1932—1933
Sinteza *Stz* 1927—1928
Unu *Un* 1928—1932
Viaţa literară *VL* 1926—1938
Viaţa Românească *VR* 1920—1944
Vremea *Vrm* 1928—1944
Zburătorul *Zb* 1920—1921; 1926—1927

ȘTIRI DESPRE AUTORUL PRIMULUI DICȚIONAR ROMÂN DE SINONIME

Istoria lexicografiei române [1] înregistrează apariția primului dicționar de sinonime în limba română în anul 1867, intitulat: *Vocabular (de quâte-va vorbe synonime) tradus (de C. Canella) Ex institutor în schola națională (de la Buzeu) București, Typographia națională, strada Germană (Hanul German, Nr. 2) 1867.* IV + 379 + 3 pagini, format 21 × 14 cm. După cum se specifică în titlu, nu este vorba de o lucrare originală, ci de „o traducere selectivă a unui izvor francez", identificat a fi „Dictionnaire universel des synonimes de la langue francaise" [2]. A cunoaște cine a fost și ce pregătire a avut autorul acestui vocabular, cunoscător al limbii franceze și care, după cum mărturisește în prefață, avea în biblioteca sa un dicționar de sinonime în această limbă, este desigur o curiozitate legitimă.

O primă și laconică indicație biografică ne-o dă însuși autorul, care se intitulează „Ex institutor în schola națională de la Buzău". Și într-adevăr, istoria învățămîntului public din Buzău [3] l-a înregistrat ca învățător în acest oraș, de la 3 octombrie 1851 pînă la 31 decembrie 1857. Dar, deși a fost învățător, surprinde amănuntul că nu avea o pregătire superioară, ci doar clasele primare.

Fiu al lui Dincă Canela [4], îl întîlnim absolvind școala primară din orașul Buzău, cu media maximă 1, în anul 1835, ca după majorat, din anul 1847 pînă la începutul lui 1850, să fie funcționar în cancelaria administrației județene [5]. La începutul acestui an, deoarece școala primară din oraș sta închisă de la 1848, tînărul Costache Canela întreprinde o acțiune temerară, înființînd un pension. Pentru ca funcționarea lui să fie recunoscută și de Eforia Școalelor, el se adresa acesteia arătînd „cu cel mai viu interes național" dorința ce o avea de a deschide un pension, exprimîndu-și totodată încrederea că va primi aprobarea solicitată, întrucît această întreprindere „se atinge de buna creștere și învățătură a tinerimei române, de luminarea și deșteptarea ei" [6]. Obținînd recunoașterea solicitată, el se adresa și domnitorului Barbu Știrbei cerîndu-i un ajutor bănesc. Acesta, desigur în urma referințelor destul de favorabile obținute, prin ofisul 606 din 3 iunie 1850, motivînd că școala funcționează „cu de la sine-și cheltuială (...) și cu voia Eforiei Școalelor" și că prin a sa capacitate bună purtare și stăruință" a cîștigat „dragostea și mulțumirea părinților ce i-au încredințat copii spre învățătură", îi acorda o sub-

---

[1] Mircea Seche, *Schiță de istorie a lexicografiei române*, I, București, 1966, p. 83.
[2] *Ibidem*, p. 84.
[3] Gabriel Cocora, *Aspecte din trecutul învățămîntului public la Buzău*, în „Studii și articole de istorie", II, București, 1957, p. 427.
[4] Ion C. Filitti, *Categoria oficială de toți boierii Țării Românești*, la 1829, București. 1929, p. 24.
[5] Gabriel Cocora, *op. cit.*, p. 472, n. 162.
[6] Arhivele Statului, București, *Min. Instr.*, dos. 2221/850, f. 47.

venție de 1 000 lei [7]. Pensionul său avea caracter de școală primară, cu durata cursurilor de 5 ani, în care se predau, pe lîngă disciplinele prevăzute obligatoriu în programa școlilor primare, și trei limbi străine: franceza,italiana și elina. Din darea de seamă anuală înaintată Eforiei Școalelor la sfîrșitul anului școlar, cunoaștem că pensionul avea 20 de elevi, toți fii de „nobili" și negustori, în vîrstă de la 7 la 15 ani [8].

Dacă buzoienii înstăriți rezolvaseră problema școlii primare prin acest pension, ceilalți, cu o stare materială mai precară, doreau să se redeschidă cît mai curînd școala publică. În acest scop, ei se adresau ocîrmuirii județului și, pentru că n-aveau învățător — cei de la 1848 nu erau din localitate — recomandau în acest post pe tînărul Canela, „pămîntean de aici și român din sînul nostru, a cărui caracter, capacitate și bună purtare a tras a noastră încredere publică". Dînd curs sesizării acestora, în intervenția pe care o făcea la Eforia Școalelor, ocîrmuitorul județului ținea să sublinieze că cel propus în postul de învățător este „un tînăr ce a știut a atrage opinia pămîntenilor ce-l cer și pe care îl cunosc eu însumi pentru a sa capacitate și bună conduită". Cu o asemenea recomandare, Eforia Școalelor, la 3 octombrie 1851, îl numește „supleant de profesor" la clasa a II-a [9].

Costache Canela funcționează în învățămînt doar 6 ani, pînă la 31 decembrie 1857 cînd, nemaiputînd suporta totala și inexplicabila indiferență a autorităților față de nevoile materiale ale școlii, demisionează, nu însă fără a-și dezvălui concepția înaintată ce o avea față de importanța învățămîntului public în viața statului, instrucțiunea publică — nota el — este „cel dintîi element în orizontul politic, social și civil într-o societate, este cel mai nobil instrument ce operează la dezvoltarea și întinderea luminilor într-un stat, este mijlocul prin care se deschide spiritul prin care se cultivă inima și se îndreptează moravurile unui popul" [10].

Cu ce se va fi ocupat Canela din 1857 pînă în anul 1874, cînd editează în Buzău o gazetă, nu știm [11]. Ziarul editat cu ajutorul material al unui restrîns grup de prieteni din alte localități și cu sprijinul unor abonați de seamă din țară [12], se intitula: „Independența română". *Foaie politică, literară și comercială.* Redactată cu ortografie italienizantă, apărînd săptămînal în 4 pagini, în formatul „Familiei", cu paginație de volum, „Independența română" este prima gazetă politică a Buzăului, editorul și redactorul fiind deci pionier al ziaristicii buzoiene [13].

Fără să fie o gazetă care să dea atenție întîmplărilor minore din viața orașului, păstrîndu-și independența politică, ziarul acesta a constituit o tribună consecventă de luptă împotriva abuzului și ilegalității. După 12 ani de apariție regulată, la 1 ianuarie 1886, cînd se anunță încetarea apariției, Canela ținea să sublinieze că în această perioadă a luptat „ca un Hercule spre a combate pe de o parte pe oamenii abuzului și ai ilegalității, iar pe de alta spre a încuraja pe bărbații binefăcători și virtuoși". Paginile colecției relevă însă, pe lîngă munca desfășurată în mod onorabil și cu un scop social bine definit în cîmpul ziaristicii române, și cîteva din preocupările sale culturale sau lingvistice. Astfel, cînd anunța moartea poetului Gr. Alexandrescu, el nu se mărginea doar la relatarea unei simple știri, ci făcea și notabile considerații referitoare la persoana și opera poetului, care era unul „dintre renumiții poeți contemporani (...) care s-a

---

[7] *Ibidem*, dos. 2242/850, f. 2.
[8] *Ibidem*. dos. 2221 / 850, f. 168 și 49.
[9] Gabriel Cocora, *op. cit.*, p. 427.
[10] *Ibidem*, p. 429.
[11] N-am aflat, bunăoară, dacă pensionul a continuat să funcționeze și în perioada cînd Canela a fost învățător.
[12] Sînt amintiți în ultimul număr, cînd se anunță încetarea apariției.
[13] Prima gazetă buzoiană, dar cu caracter bisericesc, a fost „Vestitorul besericesc", editat în anii 1839—1840, de ierod. Dionisie Romano, învățătorul de atunci al școlii naționale.

distins prin diverse opere ingenioase". De aceea, nota el în continuare, pe acest „distins poet și fabulist toți românii cîți l-au cunoscut trebuie să-l regrete, căci a lăsat un mare gol în cîmpul literaturii și al peoziei noastre naționale" [14]. Din domeniul lingvisticii menționăm articolul intitulat *Ceva despre limba română*, prin care susținea că nu trebuie scris *corectat*, ci *cores*, deoarece cuvîntul derivă din verbul *corregere* și se conjugă după modelul verbului *înțelegere*, care a participiul trecut face *înțeles* iar nu *intelectat* — De asemenei, cuvîntul *față* trebuie scris *față*, întrucît așa scriu toate popoarele de origină latină [15].

Datorită calităților morale și intelectuale cu care era înzestrat, Costache Canela s-a bucurat în timpul vieții din partea concetățenilor săi de o deosebită prețuire. O dovadă a acestei considerații este și invitația direcției seminarului teologic din localitate ca să ia parte ca membru în comisia de examinare la sfîrșitul anului școlar 1869, El era ales în unamnimitate de consiliul profesoral, deoarece fusese mai mulți ani profesor „cu reputațiune" și mai ales pe considerentul — subliniem noi — că avea „cunoștințe întinse și multă experiență" [16].

Dar și dicționarul său de sinonime se bucură de bună apreciere, deoarece în anul 1874 figura pe o listă de manuale recomandate elevilor din clasele gimnaziale de către librăria G. Ioanid din București, la prețul de 5,80 lei [17]. Căsătorit în anul 1857 cu Elena, fiica lui Iordache Dușescu [18], și locuind în casa din strada Elisabeta Doamna nr. 7, azi Bulevardul Gării, a murit în luna septembrie 1886 [19] și a fost înmormîntat în curtea bisericii Banului din localitate, unde și azi se vede în stînga intrării monumentul funerar, din piatră cioplită, fără nici o inscripție [20].

Din cele spuse mai sus, rezultă că autorul primului dicționar de sinonime în limba română, apărut cu un veac în urmă, nu numai că nu a fost un specialist, dar n-a avut măcar o pregătire școlară superioară. Absolvent doar a claselor primare, el și-a însușit în cursul vieții o bogată cultură, recunoscută și afirmată public, fiind un autodidact ca și celălalt buzoian, autor al primului și singurului dicționar explicativ general tipărit al limbii române pînă la 1870, Ion Costinescu [21]. Preocupările lexicografice, cît și activitatea desfășurată de Costache Canela ca învățător cu concepții progresiste despre rolul învățămîntului în viața unei țări și gazetar de înaltă ținută civică, poartă amprenta unui animator dornic de propășirea culturală a neamului său.

GABRIEL COCORA

CERCETĂRI DE LIMBĂ ȘI LITERATURĂ

Filiala din Oradea a Societății de științe filologice a editat, în anul trecut, primul volum al culegerii de studii *Cercetări de limbă și literatură* care, cum subliniază în *Cuvîntul înainte* prof. Maria Copil, președinta filialei, cuprinde comunicări prezentate în ședințele lunare ale filialei. În afara contribuțiilor semnate de cercetători cunoscuți mai de mult, ca Zaharia Macovei, Titus Roșu, Lucian Drimba, Victor Grecu, apar în acest volum, sub articole interesante și dense, nume

---

[14] *Necrologie*, nr. 532 din 1885, p. 709.
[15] Nr. *437*, din 10 iulie 1883, p. 303—304.
[16] Arhiva Episcopiei Buzăului, *Seminarul cu 4 clase*, pachetul XX, dos. 1/868, f. 116.
[17] Arhivele statului, Buzău, *Primăria orașului Buzău*, dos, 5/874.
[18] *Ibidem*, *Tribunalul Județului Buzău*, dos. 146/861.
[19] *Ibidem*, dos. 83/886.
[20] Pr. Lăudatu Vasilescu, *Biserica Banu din orașul Buzău*, în „Glasul Bisericii", nr. 11, 1958, p. 1075.
[21] Gabriel Cocora, *Știri despre viața și opera lexicografului Ion Costinescu*, în „Limba română", XIV, nr. 1, 1965, p. 167.

mai puțin cunoscute încă: Mihai Vînturache *(Iosif Vulcan: „Panteonul român")*, Viorel Faur *(„Familia" — organ de fortificare a conștiinței naționale)*, I. Pața *(Prima istorie a literaturii române apărută în paginile revistei „Familia")*, N. Mărușca *(Cîteva abateri în sintaxa propoziției graiului din comuna Borod)*, Liliana Trâpcea *(Valori stilistice în episodul Greciei antice din „Memento mori")*, Valeria Botiș *(Precizări privind unele probleme de sintaxă)*. Un grupaj amplu este dedicat studiilor privind activitatea lui Iosif Vulcan și a revistei sale „Familia"; în afara titlurilor menționate, Victor Grecu semnează un studiu despre *Unitatea limbii și unitatea națională în Transilvania în secolul trecut*, o sinteză privind ideile cărturarilor transilvăneni (Papiu Ilarian, Bariț, Cipariu, Iacob Mureșanu, Visarion Roman) asupra legăturii necontestate dintre lupta lor pe tărîm politic și cea pe tărîm filologic.

De mare interes este articolul *Primele traduceri românești din literatura dramatică* de Lucian Drimba, care încearcă să sistematizeze datele cunoscute despre mișcarea de traduceri de la sfîrșitul sec. al XVIII-lea și începutul sec. al XIX-lea. Fără îndoială că o astfel de cercetare nu poate fi concepută decît bazîndu-se pe studiile de amănunt mai vechi; acestea sînt însă destul de puține și, uneori, depășite, trebuind să fie completate de investigații personale în arhive, așa cum, de altfel, L. Drimba a făcut nu o dată. Alături de relevarea meritelor acestui articol, se poate semnala o scăpare. Vorbind de traducerea piesei *Narcisse ou l'amant de lui-même* a lui J. J. Rousseau, semnalată de Al. Ciorănescu *(O veche traducere din J.J. Rousseau*, în „Revista fundațiilor", 1937), autorul o atribuie unui „anonim moldovean, ascuns sub inițialele I.G. sau I.C." (p. 103). De fapt, problema anonimului I.C. a fost lămurită de studiile lui G. Ivănescu și N.A. Ursu, care au probat că sub aceste inițiale se ascunde cneazul Ioan Cantacuzino, autorul volumului de *Poezii noo* și al mai multor traduceri. Articolul lui L. Drimba nu rămîne însă mai puțin un început util care trebuie neapărat continuat.

Articolul Lilianei Trâpcea, despre valorile stilistice în poemul eminescian *Memento mori*, aduce un bogat material faptic, poate prea puțin fructificat în concluziile fugare, risipite pe parcursul expunerii. Sînt discutabile și unele interpretări mărunte, de pildă considerarea unor plurale arhaice sau forme particulare (văi adînce, imperiu de lumine) drept „dezacord între determinat și determinant" (p. 80). Sînt demne de relevat însă paginile consacrate topicii, sau valorilor poetice ale poemului (motivul sculptorului orb, al harfei lui Orfeu etc.). Cît de instructivă și revelatoare poate fi cercetarea ilustrațiilor unei reviste pentru definirea profilului său și completarea imaginii cercului său de lectori o demonstrează articolul *Ilustrațiile în revista „Vatra"* de Zaharia Macovei. El subliniază încă un mijloc de educație estetică istorică și politică folosit cu succes de intelectualii transilvăneni înainte de 1900

Destul de surprinzător este că sînt puțin valorificate bogatele arhive locale, păstrătoare ale unor manuscrise și documente inestimabile privind activitatea mai multor scriitori și cărturari legați de Școala ardeleană mai ales. În culegere se găsesc numai cîteva materiale (foarte utile) de la I. Vulcan, publicate de L. Drimba, și de la Terentie Rat, privitoare la folosirea limbii române în biserică, publicate de T. Roșu.

Începutul acestei culegeri este mai mult decît promițător; volumul este o prezență efectivă în rîndul publicațiilor noastre științifice, și sperăm în continuitatea și dezvoltarea acestei inițiative.

R. D.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Tiparul executat la Intreprinderea Poligrafică „13 Decembrie 1918"
Comanda nr. 2838

1990
0 IIII 2005
97

LIMBĂ ȘI LITERATURĂ

Lei 14

22

1969

I 7519

SOCIETATEA DE ȘTIINȚE FILOLOGICE
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

LIMBĂ ȘI LITERATURĂ

23

BUCUREȘTI — 1969

7519

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

2014

SOCIETATEA DE ȘTIINȚE FILOLOGICE
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

LIMBĂ
ȘI
LITERATURĂ

XXIII

BUCUREȘTI — 1969

11.922

COMITETUL DE REDACȚIE

Acad. AL. GRAUR — AL. DIMA, membru coresp. al Academiei
(redactori responsabili)

EMIL BOLDAN
(redactor responsabil-adjunct)

BORIS CAZACU, membru corespondent al Academiei, ION COTEANU, membru corespondent al Academiei, MIOARA AVRAM, MIHAI BĂRBĂTESCU, GEORGE BELDESCU, AL. BOJIN, C. CIOPRAGA (Iași), ION DUMITRESCU, POMPILIU MARCEA, EMILIA ST. MILICESCU (Brașov), GEORGE MUNTEANU, ȘTEFAN MUNTEANU (Timișoara), DUMITRU PĂCURARIU, IOSIF PERVAIN (Cluj), MIHAI POP, DAN SIMONESCU, ROMULUS TODORAN (Cluj), ALECSANDRINA TUTOVEANU (membri)

MIRCEA ANGHELESCU
(secretar de redacție)

Adresa redacției: Bd. Republicii nr. 55, București III

SUMAR

TEORIE, CRITICĂ ŞI ISTORIE LITERARĂ

G. MIHĂILĂ 1100 de ani de la moartea marelui cărturar slav Constantin-Chiril filozoful 9

•

MATEI CĂLINESCU „Clasic" şi „clasicism" ca termeni ai istoriei literare şi criticii 21
ION DUMITRESCU Schiţă pentru relaţia de adîncime Schopenhauer-Eminescu 43
I. BASAMAC Evoluţia relaţiilor dintre T. Maiorescu şi I. L. Caragiale 73
ADRIAN COSTA Crearea şi primii ani de activitate ai Societăţii scriitorilor români 85
TEODOR GHEORGHIU Tudor Vianu — istoric literar 97
MIRCEA BRAGA V. Voiculescu — dramaturg 105

LIMBĂ ŞI STIL

GH. N. DRAGOMIRESCU Elemente, în propoziţie şi frază, cu funcţie gramaticală zero 117
M. GREGORIAN Graiul din Oltenia nord-vestică şi Bănatul răsăritean. Fonetica. Hărţile dialectologice. (I) 135
VICTOR V. GRECU Preocupările lingvistice ale lui Alex. Papiu-Ilarian 155
G. ŢEPELEA Limba personajelor lui Caragiale în raport cu epoca 169

FOLCLOR

I. C. CHIŢIMIA Contribuţia lui C. Negruzzi în domeniul literaturii paremiologice. 183
STELIAN CÎRSTEAN Aspecte tematice ale cîntecului liric în nordul Moldovei 189

METODICĂ

PETRE DUŢU Modalităţi de apropiere a elevilor de poezia modernă 199

TEXTE, DOCUMENTE, COMENTARII

ENEA PAPP „Întîiul corăbier", prelucrare în versuri de I. Barac 211
MARTIN NAHT Informaţii istorice şi sociale referitoare la români în „Halima" tradusă de Gherasim Gorjan 223
AUREL PETRESCU Precizări privind momentul din care începe influenţa lui Schopenhauer asupra lui Eminescu 229

SOMMAIRE

THÉORIE, CRITIQUE ET HISTOIRE LITTÉRAIRE

G. MIHĂILĂ 11-ème centenaire de la mort du grand érudit slave Constantin-Chiril, le philosophe. 9

*

MATEI CĂLINESCU „Classique" et „classicisme" comme termes de l'histoire littéraire et de la critique. 21
ION DUMITRESCU Esquisse pour le relation „de profondeur" Schopenhauer-Eminescu. 43
I. BASAMAC Evolution des relations entre T. Maiorescu et I. L. Caragiale. 73
ADRIAN COSTA La création et les premières années d'activité de la Société des Ecrivains roumains. 85
TEODOR GHEORGHIU Tudor Vianu — historien littéraire. 97
MIRCEA BRAGA V. Voiculescu — dramaturge. 105

LANGUE ET STYLE

GH. N. DRAGOMIRESCU Eléments dans la proposition et la phrase avec une fonction grammaticale zéro. 117
M. GREGORIAN Le parler du nord-ouest de l'Olténie et dans le Banat de l'est. Phonétique. Cartes dialectologiques. (I). 135
VICTOR V. GRECU Préoccupations linguistiques d'Alex. Papiu-Ilarian. 155
G. ŢEPELEA Langage des héros de Caragiale par rapport à l'époque. 169

FOLKLORE

I. C. CHIŢIMIA Contribution de C. Negruzzi dans le domaine de la littérature parémiologique. 183
STELIAN CÎRSTEAN Aspects thématiques du chant lyrique dans le nord de la Moldavie. 189

MÉTHODIQUE

PETRE DUŢU Modalités de rapprocher les élèves de la poésie moderne 199

TEXTES, DOCUMENTS, COMMENTAIRES

ENEA PAPP La poésie „Le premier matelot", mise en vers par I. Barac 211
MARTIN NAHT Informations historiques et sociales ayant trait aux Roumains dans „Halima", dans la traduction de Gherasim Gorjan. 223
AUREL PETRESCU Précisions sur le moment du début de l'influence de Schopenhauer sur Eminescu. 229

CONTENTS

LITERARY HISTORY, THEORY AND CRITICISM

G. MIHĂILĂ, 1100 years since the death of the great Slavic scholar Constantin-Chiril, the philosopher 9

•

MATEI CĂLINESCU „Classical" and „classicism" as terms of literary history and criticism 21
ION DUMITRESCU, An attempt at grasping the insight of the correlation Schopenhauer-Eminescu 43
I. BASAMAC. The evolutionary trend of the relations between T. Maiorescu and I. L. Caragiale 73
ADRIAN COSTA, The formulation and early years of activity of the Society of Romanian writers 85
TEODOR GHEORGHIU, Tudor Vianu—a literary historian 97
MIRCEA BRAGA, V. Voiculescu — the playwright 105

LANGUAGE AND STYLE

GH. N, DRAGOMIRESCU, Parts of sentence with zero-grammatical function 117
M. GREGORIAN, The dialect in N-W Oltenia and the Eastern Banat. Phonetics. Dialectological maps (I) 135
VICTOR V. GRECU, The linguistic concerns of Al. Papiu-Ilarian 155
GABRIEL ȚEPELEA, The language of Caragiale's heros within his time 169

FOLKLORE

I. C. CHIȚIMIA, The contribution of C. Negruzzi to the paroemiological literature 183
STELIAN CÎRSTEAN, Subject aspects of the lyrical song in northern Moldova 189

METHODOLOGY

PETRE DUȚU, Approaches to modern poetry by pupils 199

TEXTS, DOCUMENTS AND COMMENTS

ENEA PAPP, „The first seaman", a versified adaptation by I. Barac 211
MARTIN NAHT, Historical and social information concerning the Romanians in the „Halima" 223
AUREL PETRESCU, Additional information on Schopenhauer and Eminescu 229

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ. ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА. ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Г. МИХАИЛЭ, 1100 лет со дня смерти великого славянского ученого, философа Константина-Кирилла. 9

*

МАТЕЙ КЭЛИНЕСКУ, «Классический» и «классицизм» как термины литературы и литературной критики. 21
ИОН ДУМИТРЕСКУ, Очерк о связях между Шопенгауэром и Эминеску. 43
И. БАСАМАК, Эволюция отношении между Т. Майореску и И. Л. Караджале 73
АДРИАН КОСТА, Создание и первые годы деятельности общества румынских писателей. 85
ТЕОДОР ГЕРГИУ, Тудор Виану — историк литературы 97
МИРЧА БРАГА, В. Войкулеску — драматург. 105

ЯЗЫК И СТИЛЬ

Г. Н. ДРАГОМИРЕСКУ, Элементы с нулевой грамматической функцией в простом и сложном предложениях. 117
М. ГРЕГОРИАН, Говор северо-западной Олтении и восточного Баната. Фонетика. Диалектологические карты (I) 135
ВИКТОР В. ГРЕКУ, Лингвистические исследования Алекс-Папиу-Илариана. 155
Г. ЦЕПЕЛЯ, Язык героев Караджале в соотношении с эпохой. 169

ФОЛЬКЛОР

И. К. КИЦИМИЯ, Вклад К. Негруцци в паремиологическую литературу. 183
СТЕЛИАН КЫРСТЯН, Тематические аспекты лирической песни северной Молдовы. 189

МЕТОДИКА

ПЕТРЕ ДУЦУ, Пути ознакомления учащихся с новой поэзией. 199

ТЕКСТЫ. ДОКУМЕНТЫ. КОММЕНТАРИИ

ЭНЕА ПАПП, «Первый корабельщик» — стихотворная переделка И. Барака. 211
МАРТИН НАХТ, Исторические и социальные сведения о румынах в «Халиме», переведенной Герасимом Горжаном. 223
АУРЕЛ ПЕТРЕСКУ, Уточнения относительно начала влияния Шопенгауэра на Эминеску. 229

1100 DE ANI DE LA MOARTEA MARELUI CĂRTURAR SLAV CONSTANTIN-CHIRIL FILOZOFUL *

G. MIHĂILĂ

Printre aniversările culturale recomandate în acest an de Consiliul Mondial al Păcii şi de UNESCO se numără şi comemorarea a 1100 de ani de la moartea primului cărturar slav, creatorul alfabetului glagolitic şi întemeietorul literaturii vechi slave, Constantin-Chiril. Împreună cu fratele său Metodie, Constantin-Chiril a deschis o epocă nouă în istoria popoarelor slave, care şi-au întemeiat în a doua jumătate a secolului al IX-lea o cultură scrisă proprie, în strînsă legătură cu cea greacă şi latină.

Fără îndoială că un astfel de act revoluţionar în cadrul Europei medievale, în care, potrivit tradiţiei, cultura scrisă — în primul rînd, cea eclezias-tică — era exprimată în limbile latină, greacă şi ebraică, a fost destinat să deschidă popoarelor slave calea spre asimilarea acestei culturi şi spre crearea unei literaturi proprii. Iată de ce numele celor doi fraţi, originari din Salonic, oraş bizantin în care trăia şi o numeroasă populaţie slavă, au devenit încă de pe atunci şi au rămas ani de-a rîndul, pînă astăzi, un simbol al culturii popoarelor slave, o expresie a egalităţii tuturor ginţilor în faţa civilizaţiei.

Cu cîţiva ani în urmă, în 1963, s-a sărbătorit împlinirea a 1100 de ani de la cunoscuta misiune moravă a celor doi fraţi, trimişi în anul 863 de împăratul bizantin Mihail III în Marea Moravie, la solicitarea cneazului Rostislav, pentru a predica creştinismul în limba veche slavă. Această misiune a şi însemnat, de fapt, începutul culturii scrise a slavilor [1]. În acest an (1969), mai precis la 11 februarie, s-au împlinit 1100 de ani de la moar-

* Conferinţă prezentată în cadrul şedinţei festive organizate la Bucureşti de Comitetul naţional pentru apărarea păcii, Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă, Comisia naţională română pentru UNESCO şi Asociaţia Slaviştilor din R. S. România, în ziua de 16 aprilie 1969.

[1] Din bogata bibliografie consacrată lui Constantin-Chiril şi Metodie, menţionăm aici: G. Il' inskij, *Opyt sistematičeskoj Kirillo-Mefodievskoj bibliografii*, Sofia, 1934; M. Popruženko şi St. Romanski, *Kirilo-Metodievska bibliografija za 1934—1940 god.*, Sofia, 1942; F. Pastrnek, *Dějiný slovanských apoštolů Cyrilla a Methoda s rozborem a otiskem hlavních pramenů*, Praga, 1902; V. Jagić, *Entstehungsgeschichte der kirchenslavischen Sprache*, Berlin, 1913; A. Teodorov—Balan, *Kiril i Metodij*, I—II, Sofia, 1920—1934; F. Dvorník, *Les Slaves, Byzance et Rome*, Paris, 1926; Idem, *Les Légendes de Constantin et Méthode, vues de Byzance*, Praga, 1933; P. A. Lavrov, *Kyrylo ta Metodii ...*, Kiev, 1928,

tea lui Constantin-Chiril, supranumit Filozoful, atît pentru cultura sa filozofico-teologică, cît și pentru cea filologico-lingvistică. Însă, potrivit unei tradiții mai vechi, transformată în epoca renașterii bulgare în sărbătoare a culturii, ziua lui Chiril și Metodie se comemorează, începînd din 1856, la 24 mai (respectiv, 11 mai stil vechi) [2].

Dar să reamintim, pe scurt, principalele momente din viața și activitatea celor doi frați cărturari, în primul rînd a lui Constantin-Chiril, pentru a fixa locul pe care-l ocupă ei în cultura europeană, în particular în cadrul ariei sudice și răsăritene.

Născuți în familia unui înalt demnitar din Salonic, Leon, care îndeplinea funcția de locțiitor al strategului (șeful militar și civil al cetății) — Constantin în anul 827, iar Metodie cu cîțiva ani mai înainte — , cei doi frați și-au însușit încă din copilărie atît limba slavă, de la părinții lor (cel puțin mama trebuie să fi fost slavă), cît și cea greacă, pe[l] care au învățat-o în orașul natal și mai tîrziu la Constantinopol și în alte centre ale imperiului. Constantin, în special, s-a distins încă din adolescență printr-o pasiune neobișnuită pentru studiu, căci, după cum relatează *Viața* lui (scrisă de unul din ucenici, desigur sub supravegherea lui Metodie, curînd după anul 869), venind la Școala superioară din Constantinopol și „deprinzînd în trei luni gramatica, a trecut la alte științe. Și a învățat pe Homer și geometria la Leon (Matematicul — *n.n.*), iar la Fotie (viitorul patriarh — *n.n.*) dialectica și toate științele filozofice; pe deasupra, retorica și aritmetica, astronomia și muzica și toate celelalte iscusințe elinești. Și pe toate aceste științe le-a învățat atît de bine, încît parcă ar fi învățat numai una din ele" [3].

După încheierea studiilor, Constantin intră în cinul preoțesc și devine bibliotecar al celei mai mari biserici constantinopolitane, Sfînta Sofia, de pe lîngă Patriarhie, iar apoi profesor la școala în care el însuși învățase. Curînd însă, la vîrsta de 24 de ani, este trimis într-o misiune religioasă la arabi, în califatul Bagdad (a. 851), iar apoi, împreună cu fratele său Metodie —

Idem, *Materialy po istorii vozniknovenija drevnejšej slavjanskoj pis'mennosti*, Leningrad, 1930; Ilie Bărbulescu, *Istoria literaturii și gramatica limbii bulgare vechi*, Iași, 1930; Fr. Trogrančić, *Letteratura mèdioevale degli slavi meridionali (Dalle origine al XV secolo)*, Roma, 1950; E. Georgiev, *Kiril i Metodij, osnovopolojnici na slavjanskite literaturi*, Sofia, 1956; Idem, *Kiril i Metodij* și *Proizvedenija posveteni na Kiril i Metodij*, în: *Istorija na bălgarskata literatura*, I, Sofia, 1962, p. 31—76 (bibliografia, p. 427—428); T. Lehr — Spławiński, *Żywoty Konstantyna i Metodego*, Poznań, 1959; Fr. Grivec — Fr. Tomšič, *Constantinus et Methodius Thessalonicenses. Fontes* („Radovi Staroslavenskog Instituta", 4), Zagreb, 1960; Fr. Grivec, *Konstantin und Method, Lehrer der Slaven*, Wiesbaden, 1960; *Hiljada i sto godini slavjanska pismenost. 863—1963*, Sofia, 1963; *Tărjestvena sesija za 1100 godišninata na slavjanskata pismenost. 863—1963*, Sofia, 1965; *Magna Moravia*, Praga, 1965; *Lui Chiril și Metodie, volum festiv cu prilejul celei de a 1100-a aniversări* (în limba greacă), Partea I—II, Salonic, 1966—1968 (partea a doua cuprinde și articole ale slaviștilor și bizantiniștilor români D. P. Bogdan, Mihail Dan, Tr. Ionescu—Nișcov, E. Turdeanu, Ion Pătruț, P. Ș. Năsturel, G. Mihăilă).

[2] Vezi V. Sl. Kiselkov, *Kirilometodievskijat kult v Bălgarija*, în *Hiljada i sto godini* ..., p. 339—358.

[3] Traducem după ediția lui T. Lehr-Spławiński, *Żywoty Konstantyna i Metodego*, Poznan, 1959: *Viața lui Constandin Filozoful*, cap. IV, p. 11, și după manuscrisul slav nr. 135 al Bibliotecii Academiei Republicii Socialiste România (B.A.R.), f. 127b.

ce fusese un timp guvernator al unei provincii slave din Imperiul Bizantin, iar ulterior se călugărise — la hazari, în orașul Cherson (în Crimeea de astăzi), în jurul anului 860. Este posibil ca, la întoarcere, cei doi frați să se fi preocupat de răspîndirea creștinismului printre slavii din Imperiul Bizantin, de alcătuirea alfabetului slav și de traducerea primelor cărți de cult din greceşte, căci numai așa se explică de ce, peste doi ani, în 862, cînd sosește la Constantinopol solia cneazului morav Rostislav, împăratul Mihail III, împreună cu unchiul său Bardas, s-a adresat pentru îndeplinirea misiunii tocmai lui Constantin și lui Metodie.

Iată cum redă acest moment *Viața lui Metodie* (scrisă după moartea lui de unul din ucenici, în strînsă dependență de cea a lui Constantin-Chiril): „S-a întîmplat ca, în zilele acelea, Rostislav, cneazul slav, împreună cu Svatopluk să trimită din Moravia la împăratul Mihail (o solie — *n.n.*), spunînd astfel: «(...) Au venit la noi mulți învățători creștini din Italia, din Grecia și din Germania, învățîndu-se în felurite chipuri. Dar noi, slavii, sîntem un popor simplu și nu avem pe nimeni care să ne îndrepte pe drumul adevărului și să ne arate înțelepciunea. Trimite-ne, dar, stăpîne, un astfel de bărbat, care să ne lămurească tot adevărul.» Atunci împăratul Mihail zise către filozoful Constantin: «Auzi, filozofule, aceste cuvinte? Nimeni altul nu poate face acest lucru în afară de tine (...) Ia pe fratele tău, egumenul Metodie, și du-te! Căci voi doi sînteți din Salonic, iar toți tesalonienii vorbesc curat limba slavă»" [4].

Cei doi frați se îndreaptă în scurt timp spre Moravia, unde ajung în anul 863, după ce Constantin, care avea 36 de ani, alcătuise alfabetul slav și începuse traducerea Evangheliei. Este evident că această acțiune, cu totul nouă la popoarele slave, nu putea fi realizată în mai puțin de un an, deși cele două *Vieți*, citate mai sus, nu ne dau informații mai precise în acest sens. Unele detalii le aflăm însă în cunoscuta apologie a scrierii slave, intitulată *Despre litere* și aparținînd călugărului Hrabr (începutul sec. al X-lea): „Dacă vei întreba pe cărturarii slavi, zicînd: «Cine v-a făcut literele sau cine v-a tălmăcit cărțile?», toți știu și, răspunzînd, vor zice: «Sfîntul Constantin Filozoful, numit Chiril, ne-a făcut literele și a tălmăcit cărțile, împreună cu Metodie, fratele său; căci sînt încă în viață cei ce i-au văzut» (Hrabr scrie pe la anul 924 — *n.n.*). Și dacă-i vei întreba: «În ce timp?», ei știu și vor spune că în vremea lui Mihail, împăratul grecesc, a lui Boris, cneazul bulgar, a lui Rastiț (Rostislav) moravanul și a lui Kotel, cneazul curții de la Balaton, în anul de la zidirea lumii 6393" (adică 863 e.n.) [5].

Hrabr nu spune ce alfabet a creat Constantin-Chiril, însă majoritatea cercetătorilor sînt astăzi de acord că acesta a fost alfabetul numit în știință glagolitic, păstrat în cele mai vechi manuscrise slave și utilizat ulterior numai în Croația. Modelele pe care le-a avut în față marele cărturar slav au fost și sînt încă disputate, dar credem că opinia potrivit căreia Constantin

[4] Ediția citată: *Viața lui Metodie*, cap. V, p. 107.

[5] Traducem după manuscrisul slavo-român aflat în Biblioteca Academiei de Științe a R.S.S. Ucrainene (fondul Bibliotecii fostei Academii Teologice din Kiev, nr. 116), și reprodus de profesorul bulgar K. Kuev în cartea sa *Černorizec Hrabăr*, Sofia, 1967, p. 213—217.

a stilizat literele grecești minuscule, adăugîndu-le unele litere din alfabete orientale (de exemplu, din cel ebraic-samaritean) și altele create de el însuși, pe baza unor simboluri grafice creștine, pentru a reda sunetele specifice slave, este cea mai apropiată de adevăr [6]. Ulterior, ucenicii lui Chiril și Metodie, care și-au desfășurat activitatea la Preslav, în răsăritul Bulgariei, la sfîrșitul sec. al IX-lea și începutul sec. al X-lea, au adaptat alfabetul majuscul grecesc pentru scrierea slavă, adăugîndu-i unele litere noi, preluate sau modificate din alfabetul glagolitic. Acest alfabet, mai simplu și mai comod, răspîndindu-se rapid, a căpătat, cu timpul, numele de „chirilic", întrucît cel vechi, cu adevărat creat de Chiril, căzuse în desuetudine în cea mai mare parte a țărilor slave.

Pentru această activitate a sa de creator a unui nou alfabet, adecvat unei limbi ce nu mai fusese pînă atunci fixată în scris, ca și prin traducerea de o mare exactitate și elevație artistică a principalelor cărți de cult grecești, Constantin-Chiril, urmat de fratele său Metodie, este considerat, pe bună dreptate, primul filolog slav.

În esență, se admite că în cei aproape patru ani cît au stat în Moravia, pregătind ucenici pentru propagarea creștinismului în limba slavă veche, Constantin și Metodie au tradus *Evangheliarul* și apoi integral *Tetraevanghelul*, *Apostolul*, *Liturghia*, *Psaltirea* și alte cărți bisericești. După moartea lui Chiril, Metodie a continuat cu ucenicii săi să traducă *Vechiul Testament*, *Nomocanonul (Pravila)*, predici, culegeri de rugăciuni și alte texte necesare cultului creștin. Toate acestea nu s-au păstrat în manuscrisele originale și nici măcar în copii apropiate în timp, ci în manuscrise datînd de la sfîrșitul sec. al X-lea și din sec. al XI-lea, iar altele chiar de mai tîrziu. Astfel, printre cele mai vechi manuscrise slave galagolitice se numără: *Foile* sau *Missalul de la Kiev* (sec.X) care reprezintă un fragment de traducere din limba latină a unei liturghii (missa); *Tetraevanghelele* de la mănăstirile *Zograf* și *Sfînta Maria* (Muntele Athos); *Evangheliarul lui Assemani* sau *de la Vatican; Psaltirea* și *Molitvenicul de la Sinai*, *Codicele* de predici *Clozianus* și altele (toate din sec. XI). Printre textele scrise cu alfabet chirilic, derivînd din tradiția marilor cărturari și a ucenicilor lor imediați, cele mai vechi sînt *Evangheliarul lui Sava*, *Codicele* de minee, legende și predici *de la Suprasl* (Polonia), *Apostolul de la Enina* (Bulgaria) și alte manuscrise fragmentare din sec. al XI-lea.

Din fericire, vechimea scrierii chirilice este confirmată de cîteva inscripții de la mijlocul și din a doua jumătate a secolului al X-lea, datate sau cu elemente de datare, descoperite în Bulgaria, în Macedonia și pe teritoriul țării noastre, ca dovadă a pătrunderii timpurii a noii culturi scrise în aceste regiuni. Acestea sînt *Inscripția dobrogeană de la Mircea Vodă*, cea mai veche datată dintre toate cele cunoscute pînă acum (a. 943) și păstrată la Muzeul arheologic din București [7]; *Inscripția lui Mostici* de la Preslav (datată

[6] Vezi: I. Taylor, *The Alphabet*, II, Londra, 1883, p. 201—207; I.V. Jagić, *Glagoliceskoe pis'mo*, St. Pb., 1911; V. Kiparsky, *O proizhoždenii glagolicy*, în vol. *Kliment Ohridski*, Sofia, 1968, p. 31—97.

[7] D.P. Bogdan, *Dobrudžanskaja nadpis' 943 goda*, în „Romanoslavica", I, 1958, p. 88—104; *Istoria României*, vol. II, București, Ed. Acad., 1962, p. 38.

între anii 927—969), *Inscripția țarului Samuil* din Macedonia (a.993), grupul de *Inscripții chirilice de la Murfatlar* (Dobrogea), atribuite de cercetători (prof. D.P. Bogdan și autorul acestor rînduri) sfîrșitului secolului al X-lea [8], și altele.

Revenind la activitatea celor doi frați cărturari, vom reaminti că, pentru a-și întări autoritatea și a căpăta confirmarea acțiunii întreprinse, ei s-au îndreptat, împreună cu ucenicii lor, după o ședere în Moravia de aproape patru ani, spre Roma, unde fuseseră chemați de papa Nicolae I, ca urmare a intervențiilor clerului german. În drum, trecînd prin Pannonia de apus, ei se opresc pentru puțin timp la cneazul sloven Koțel, care-i primește cu multă cinste, dîndu-le la învățătură cincizeci de ucenici. În continuare, Constantin și Metodie trec prin Veneția, unde, în cadrul unei dispute cu teologii locali, Constantin Filozoful apără dreptul slavilor, ca și al tuturor popoarelor, de a avea o cultură în limba lor proprie. Merită să reproducem, în cîteva cuvinte, argumentarea lui, căci, bazîndu-se pe bunul simț, pe date istorice și pe texte ecleziastice chiar, aceasta va fi reluată peste cîteva secole de cărturarii români, în frunte cu Coresi, care au tradus din slavonă în română cărțile de cult, punînd temelia culturii în limba națională. Folosim aici o veche traducere românească, prescurtată, tipărită în anul 1813: „Însă sfinții învățători slavenești au răspuns unora ca acelora: Întocma Dumnezeu ploaă preste toți și răsare lumina soarelui. Și grăiaște și David: Toată suflarea să laude pre Domnul (...) De vreme ce au venit Domnul ca să mîntuiască pre toate neamurile, deci toate neamurile cu ale sale glasuri să slavoslovească (să laude — *n.n.*) pre Domnul" [9].

Ajunși la Roma, la sfîrșitul anului 867, cei doi frați și ucenicii lor sînt primiți de noul papă, Adrian II, care, după un timp, recunoaște în mod oficial liturghia slavă și dreptul slavilor din Moravia și Pannonia de a avea episcop și preoții lor. Dar conducătorul acestei misiuni, Constantin Filozoful, obosit și bolnav, moare aici la Roma, fiind în vîrstă de 42 de ani, la 14 februarie 869, după ce cu puțin timp înainte își luase schima monahală și numele de Chiril. El lasă fratelui său mai mare misiunea de a continua opera începută: „Iată, frate, am tras amîndoi la aceeași brazdă, iar eu acum cad pe ogor, sfîrșindu-mi zilele. Știu că tu iubești mult muntele (Olimp, în Asia Mică, unde Metodie se aflase în mănăstire — *n.n.*), dar pentru el nu lăsa învățătura noastră, căci prin ea mai multă mîntuire vei avea" [10].

Această acțiune îndrăzneață, care trecea peste canoanele existente ale Europei medievale, avea să întîmpine în continuare mari greutăți. La insistențele lui Koțel, Metodie și ucenicii săi capătă învoirea să-și continue activitatea în Pannonia, el însuși fiind sfințit episcop în anul 870. Aceasta a atras adversitatea clerului german, care reușește să-l facă prizonier și să-l întemnițeze în Bavaria, timp de doi ani și jumătate. Eliberat în anul 873, la porunca papei Ioan VIII, Metodie se îndreaptă spre Moravia, unde ur-

[8] Vezi: Damian P. Bogdan, *Grafitele de la Basarabi*, în „Analele Universității București", Seria Șt. sociale, Istorie, IX, 1960, nr. 16, p. 31—41; G. Mihăilă, *Inscripții slave vechi de la Basarabi*, în „Studii și cercetări lingvistice", XV, 1964, nr. 1, p. 39—58.

[9] *Viețile Sfinților din luna lui mai*, Mănăstirea Neamțului, 1813, f. 117 b.

[10] *Viața lui Metodie*, ed. citată, cap. VII, p. 109.

mașul lui Rostislav, Svatopluk, își schimbase a doua oară orientarea politică, pînă atunci favorabilă germanilor, și era acum interesat în întărirea independenței politice și culturale a țării sale. Metodie devine arhiepiscop al Marii Moravii, cu reședința la Velehrad, și desfășoară timp de mai mulți ani o intensă activitate religioasă și culturală. În anul 881 merge pentru scurt timp la Constantinopol, unde este bine primit de împărat și patriarh dar, reîntors în Moravia, este nevoit să lupte din nou împotriva episcopilor germani și a lui Svatopluk însuși. După moartea sa, la 6 aprilie 885, ucenicii săi au fost alungați din Moravia, iar Gorazd, ce fusese lăsat drept urmaș, ucis. Climent, Naum și Anghelarie își găsesc adăpost în Bulgaria cneazului Boris-Mihail, care adoptase în mod oficial creștinismul în anul 865. Alții au ajuns în Croația, iar unii chiar „în Dacia", după cum spune legenda consemnată în *Cea de-a doua viață a lui Naum*, scrisă după prima jumătate a sec. al X-lea[11].

Cît privește scrierile originale rămase de la cei doi frați misionari, în special de la Constantin-Chiril, dispariția manuscriselor originale face ca ele să nu fi fost identificate în întregime cu toată siguranța, deși cópii mai noi cuprinzînd diverse texte îl indică drept autor pe el (dar numele de Constantin a fost purtat curînd după aceea de Constantin Preslavski, unul din ucenicii celor doi frați, iar mai tîrziu, în sec. XIV-XV, de Constantin Kostenețki, ceea ce a putut provoca confuzii la copiștii ulteriori). Cu toate acestea, cîteva identificări sînt sigure sau aproape sigure. Astfel, în unele manuscrise slavone tîrzii s-a păstrat un *Cuvînt la aducerea moaștelor preaslăvitului Clement* (fost papă al Romei), „descoperite" de Constantin-Chiril și Metodie la Cherson și aduse de ei apoi la Roma. Autenticitatea acestei scrieri, redactată de Chiril în greacă și tradusă apoi de ucenici în slava veche, este confirmată de scrisoarea lui Anastasie Bibliotecarul către Gauderich de Velletri (curînd după moartea dascălului slav), în care Anastasie vorbește despre trei scrieri ale acestuia (istoria descoperirii moaștelor, cuvîntul de laudă și un imn în versuri), ce au fost contopite apoi în una singură, așa cum au păstrat-o manuscrisele slavone. Pe de altă parte, *Viața lui Constantin Filozoful* cuprinde atît de multe detalii și relatări ale cuvîntărilor și disputelor lui Constantin-Chiril, încît se poate presupune că la redactarea ei s-au folosit unele texte scrise de el însuși, care se dovedise un mare orator și un pasionat apărător al cauzei căreia i se dedicase. În acest sens, pot fi identificate disputele cu fostul patriarh iconoclast Ioan VII Gramaticul (expusă în cap.V), cu sarazinii (cap. VI), cu hazarii (cap.X) și cuvîntul de apărare a scrierii și culturii slave la Veneția (cap. XVI), ce a inspirat, desigur, mai tîrziu pe Hrabr.

Lui Metodie îi aparține, desigur, *Canonul sfîntului Dimitrie din Salonic*, păstrat în copii din sec. XI-XII, despre care se face mențiune în *Viața* sa, fiind compus în ultimii ani ai activității cu prilejul încheierii traducerii *Bibliei*, după mărturia acestei *Vieți*, exact la 26 octombrie, ziua de sărbătorire

[11] „De asemenea, unii s-au răspîndit prin Moesia, iar alții prin Dalmația și Dacia, și au înmulțit cuvîntul lui Dumnezeu pretutindeni însutit" (Vezi Iordan Ivanov, *Bălgarski starini iz Makedonija*, ed. 2, Sofia, 1931, p. 313).

a compatriotului și premergătorului lor. În mare măsură, de asemenea, lui Metodie i se datorește *Viața lui Constantin Filozoful*, izvorîtă din necesitatea de a perpetua memoria fratelui inițiator al scrierii și culturii slave, operă a cărei istoricitate este în afară de orice îndoială, ca și cea scrisă de ucenicii lor apropiați în memoria sa *(Viața lui Metodie)*.

Aceste scrieri originale și, probabil, altele, a căror paternitate e discutată, vin să se adauge activității de traducere a cărților de cult grecești în limba slavă veche, activitate care a pus nu numai bazele unei noi literaturi, ci și unei limbi literare, ce — în forme evoluate de-a lungul timpului — a avut un rol deosebit în Europa sudică și răsăriteană în decurs de mai multe secole.

Nu este locul să prezentăm aici evoluția ulterioară a culturii slave în Bulgaria, apoi în Croația, Serbia și Rusia, unde s-au răspîndit ucenicii celor doi mari frați cărturari. Este suficient să spunem doar că, în Bulgaria, epoca țarului Simeon (893—927) și cea imediat următoare sînt considerate secolul de aur al literaturii vechi slave sau vechi bulgare. De atunci, probabil, și poate chiar din epoca chirilo-metodiană datează și răspîndirea, la început sporadică, iar apoi mai intensă a scrierii slave și a literaturii bizantino-slave la nordul Dunării, pe teritoriul formațiilor prestatale românești și, ulterior, în statele feudale Țara Românească, Moldova și Transilvania. Devenită limbă a cultului răsăritean, ortodox, alături de greaca bizantină, după ce mai înainte se folosise pe teritoriul țării noastre latina (dovadă termenii de cult fundamentali de origine latină în limba română), slavona a îndeplinit la noi funcția pe care latina a avut-o în apusul și în centrul Europei, la popoarele ce adoptaseră ritul apusean, catolic [12]. Adoptarea ei ca limbă a cultului și, mai larg, a culturii scrise nu se datorește vreunei presiuni politice sau religioase — căci Patriarhia din Constantinopol, care a confirmat în secolul al XIV-lea primii mitropoliți ai Țării Românești și Moldovei independente, putea impune limba greacă —, ci vecinătății cu țările slave, creerii unei tradiții a limbii slavone, considerată acum ea însăși „sfîntă", alături de latină, greacă și ebraică. Această limbă de cultură n-a ajuns niciodată să fie însușită la noi de pături largi ale populației, fiind doar un apanaj al clerului și al cancelariiilor domnești, în care mai ales rațiuni dictate de relațiile externe impuneau folosirea unei limbi diplomatice înțelese de vecini — și aceasta era tocmai slavona, continuatoarea limbii lui Chiril și Metodie, folosită și înțeleasă atît în Bulgaria, cît și în Serbia, Croația, Rusia, Ucraina, Bielorusia, Polonia și chiar într-o țară neslavă ca Lituania (Cancelariile Ungariei și Transilvaniei foloseau de asemenea slavona în corespondența cu țările slave și cu țările noastre).

Textele scrise în limba slavonă la noi, còpii și originale, ce ni s-au păstrat din secolul al XIII-lea pînă în al XVII-lea sînt destul de numeroase, reprezentînd: scrieri religioase, juridice, istorice, beletristice, filologice (peste 700 de manuscrise slavo-române se păstrează numai la Biblioteca Academiei,

[12] Vezi Gh. I. Moisescu, Șt. Lupșa și Al. Filipașcu, *Istoria bisericii române*, vol. I, București, 1957, p. 36—106.

iar cîteva sute în alte biblioteci din țară și din străinătate), apoi inscripții, corespondență și acte diplomatice externe, acte și scrisori interne (numărul documentelor slave-române se ridică la circa 7000), însemnări pe manuscrise etc. Trebuie subliniat că începuturile literaturii române vechi originale, care datează din epoca lui Alexandru cel Bun și Mircea cel Bătrîn, sînt tocmai în acestă limbă de cultură medievală, în care s-au scris în secolele al XV-lea și al XVI-lea opere ce constituie o mîndrie a trecutului nostru: *Letopisețul de cînd s-a început Țara Moldovei*, redactat în cea mai mare parte în timpul lui Ștefan cel Mare, și variantele acestuia — *Letopisețul de la Putna*, în limba slavonă, iar în transpuneri străine *Cronicile moldo-germană, moldo-rusă* și *moldo-polonă;* cronicile înflorate artistic ale lui *Macarie, Eftimie* și *Azarie*, care acoperă aproape întreg secolul al XVI-lea moldav; *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*, culme a literaturii în limba slavonă în întreg sudul și estul Europei; *Letopisețul Țării Românești* din sec. al XVI-lea, pierdut în forma originală, slavonă, dar păstrat în transpunerea românească din *Letopisețul Cantacuzinesc* din sec. al XVII-lea, și altele. Nu vom omite, cu acest prilej, a menționa, nici rolul jucat de tipografiile din Țările Române, începînd cu anul 1508, în răspîndirea la noi și în țările vecine a cărților tipărite în limba slavonă, al căror număr pentru secolele XVI, XVII și, parțial, XVIII se ridică la peste 100 [13].

Fără îndoială, toate acestea sînt bine cunoscute, dar le-am amintit aici pentru a sublinia încă o dată că, în virtutea unor condiții istorice și culturale specifice, Țările Române au participat și ele la dezvoltarea tradiției chirilo-metodiene. Mai mult, fondurile de manuscrise și tipărituri vechi slavo-române și românești ne-au păstrat numeroase mărturii ale faptului că scrierile consacrate vieții și activității lui Constantin-Chiril și ale fratelui său Metodie

---

[13] Din bibliografia bogată asupra culturii și literaturii române vechi în limba slavonă, menționăm cîteva lucrări de sinteză: Ioan Bogdan, *Scrieri alese*. Cu un cuvînt înainte de Emil Petrovici. Ediție îngrijită, studiu și note de G. Mihăilă, București 1968; Ilie Bărbulescu, *Curentele literare la români în perioada slavonismului cultural*, București, 1928; N. Cartojan, *Istoria literaturii române vechi*, vol. I, București, 1940; Tr. Ionescu-Nișcov, *Tradiția chirilo-metodiană în istoria slavilor apuseni*, Buc., 1941; Șt. Ciobanu, *Istoria literaturii române vechi*, vol. I, București, 1947; Gr. Nandriș, *The Beginnings of slavonic culture in the Roumanian countries*, în „Slavonic Review", 63, 1946, p. 160—171; D. P. Bogdan, *Din paleografia slavo-română* și *Diplomatica slavo-română*, extrase din *Documente privind istoria României. Introducere*, vol. I și II, București, Ed. Acad., 1956; P. Olteanu, *Aux origines de la culture slave dans la Transylvanie du Nord et le Maramureș*, în „Romano-slavica", I, 1958, p. 169—197; E. Turdeanu, *Les Principautés Roumaines et les Slaves du Sud: Rapports littéraires et religieux* (Süd-Ost Institut München), München, 1959; Al. Piru, *Literatura română veche*, ed. 2, București, EPL, 1962; P. P. Panaitescu, *Harakternye čerty slavjano-rumynskoj literatury*, în „Romanoslavica", IX, 1963, p. 267—290; *Istoria literaturii române*, vol. I, București, 1964 (Capitolul despre cultura și literatura română veche în limba slavonă, sec. XV—XVI, este scris în cea mai mare parte de P. P. Panaitescu); P. P. Panaitescu, *Începuturile și biruințele scrisului în limba română*, București, Ed. Academiei, 1965; Dan Zamfirescu, *Studii și articole de literatură română veche*, București, 1967; G. Mihăilă, *Istoriografia română veche (sec. al XV-lea — începutul sec. al XVII-lea), în raport cu istoriografia bizantină și slavă*, în „Romanoslavica", XV, 1967, p. 157—202, precum și alte studii și articole apărute în această din urmă revistă; P. P. Panaitescu, *Introducere la istoria culturii românești*, București, 1969; *Literatura română veche (1402 — 1647)*, vol. I — II Introducere, ediție îngrijită și note de G. Mihăilă și Dan Zamfirescu, București, „Lyceum", 1969; George Ivașcu, *Istoria literaturii române*, vol. I, București, 1969.

s-au bucurat de o răspîndire apreciabilă printre vechii cărturari români, în copii ce ocupă un loc însemnat în tradiția culturii slavone [14].

Astfel, *Viața lui Constantin Filozoful* (varianta completă, din care am citat mai sus) se păstrează într-un manuscris slav de la Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România, unul dintre cele mai vechi care cuprind această însemnată scriere (mss. slav nr. 135 din sec. al XVI-lea). *Viața lui Chiril Filozoful* (varianta scurtă, redactată în Bulgaria, pe baza celei complete, probabil în sec. al XIII-lea) ne-a fost transmisă în trei manuscrise slavo-române: manuscrisul slav nr. 164 al B.A.R., copiat în 1439 de renumitul caligraf și miniaturist Gavriil monahul de la mănăstirea Neamț, care reprezintă *cea mai veche copie, datată*, a acestei scrieri, editată în 1958 de profesorul bulgar B. St. Anghelov [15]; manuscrisul Bibliotecii Universității din Lvov, nr. I, B.1, copiat în Moldova în sec. al XVI-lea, și manuscrisul copiat de diaconul Nichifor din Suceava, între anii 1574—1577 și folosit într-o ediție rusească din 1871 [16]. *Pomenirea lui Chiril*, în două variante diferite, ne este cunoscută, printre altele, din manuscrisul slav nr. 6/428 al mănăstirii Sucevița [17] și dintr-un alt manuscris moldovenesc de la mijlocul sec. al XVII-lea, din care a reprodus-o A.I. Iațimirski în 1902 [18], subliniind că această versiune este unică în întreaga tradiție slavonă.

Știri despre Chiril sînt consemnate, de asemenea, în *Cronografia pe scurt* bizantino-slavă, copiată în manuscrisele slavo-române ce cuprind și letopisețele Moldovei în limba slavonă (aflate la Kiev și Leningrad), precum și în ambele versiuni ale *Cronicii sîrbo-moldovenești* din sec. al XVI-lea.

O valoare deosebită o prezintă cele două copii slavo-române din sec. al XVI-lea ale scrierii călugărului Hrabr, *Despre litere*, care constituie nu numai o apologie a scrierii slave, ci și unul din cele mai prețioase izvoare narative privind crearea ei de către Constantin-Chiril, după cum s-a putut vedea din pasajul reprodus mai sus. Ca vechime, ele ocupă locurile 8 și 10 în prețioasa ediție a profesorului bulgar Kuio Kuev, editată în 1967, la Sofia [19], și cuprinzînd 73 de manuscrise din secolele XV-XIX: unul din aceste manuscrise slavo-române se păstrează în prezent la mănăstirea Hilandar de la Muntele Athos, iar celălalt este același prețios manuscris de la Kiev, citat mai sus, ambele conservînd textul original cu prețioase arhaisme, printre care citățm: enumerarea completă a literelor slave, precizarea că „sînt încă în viață cei ce i-au văzut" pe Constantin Chiril și Metodie (primul mss.), ceea ce ne permite să datăm cu siguranță această operă în primele

[14] Vezi mai pe larg în articolul nostru *La diffusion dans les Pays Roumains des écrits sur la vie et l'activité des frères Constantin-Cyrille et Méthode de Tessalonique*, extras din *Lui Chiril și Metodie, volum festiv cu prilejul celei de a 1100 aniversări* (în limba greacă), Partea II, Salonic, 1968, p. 257—263, și în versiunea românească, completată, în *Studii de slavistică*, vol. II (sub tipar).

[15] *Iz starata bălgarska, ruska i srăbska literatura*, Sofia, 1968, p. 36—44.

[16] V. A. Bilbasov, *Kiril i Mefodij*, II, St. Pb., 1871, p. IV. V, 59—60, 238—246.

[17] Vezi I. Iufu, *Starobălgarski pametnici v slavjano-rumănskata literatura*, în „Izvestija na Instituta za literatura" (BAN), XIV, Sofia, 1963, p. 254—255.

[18] *Melkie testy i zametki... XXI—XL*, St. Pb., 1900, nr. XXX, p. 104—105 (extras din IORJaS, V, 1900).

[19] Vezi mai sus, nota 5.

decenii ale secolului al X-lea, mai precis în anul 924, după cum rezultă din unica mențiune de la sfîrșitul copiei slavo-române de la Kiev (anul 6424 - 5500, potrivit erei alexandrine, folosită de Hrabr).

O operă similară, consacrată scrierii slave și parțial originii limbii literare a lui Chiril și Metodie și a alfabetului însuși, care a circulat la noi este *Expunerea pe înțeles despre litere* a cărturarului bulgar Constantin Kostenețki (cca. 1380—1431), redactată în jurul anului 1418. Printre altele, această scriere a atras atenția cercetătorilor români (Ilie Bărbulescu ș.a.) prin citarea cuvîntului românesc *a bea*, pentru a ilustra o anumită regulă ortografică [20]. Într-o formă prescurtată, această scriere se regăsește în trei manuscrise slavo-române din Moldova, sec. al XVI-lea: unul, descoperit de E. Kałużniacki în Bucovina și folosit de V. Jagić, într-o fundamentală ediție a izvoarelor narative privind scrierea slavă [21], iar celelalte două fiind manuscrisele citate mai sus de la Kiev (de asemenea folosit de Jagić) [22] și de la Hilandar, în care se află și o *Povestire, cînd și în ce timp s-a tradus dumnezeiasca Scriptură din limba greacă în bulgară* [23], necunoscută din alte izvoare.

În același secol al XVI-lea, din care provin cele mai multe din copiile slavo-române citate mai sus, Coresi, care traducea, împreună cu preoții din Șcheii Brașovului, și tipărea primele cărți românești, se referă el însuși la exemplul lui „Chiril Filozoful", care a tălmăcit textele bisericești „den carte grecească pre limba sîrbească" (slavonă). „După aceea — zice el — nește creștini buni socotiră și scoaseră cartea den limba sîrbească pre limba rumânească(...)Și scoasem sfînta Evanghelie și Zece cuvinte (Decalogul — *n.n.*) și Tatăl nostru și Credința apostolilor (Apostolul — *n.n.*), să înțeleagă toți oamenii cine-s rumâni creștini" [24].

Tot cam atunci, într-o *Psaltire* slavonă, tipărită la noi, probabil în 1574, este inclus, între alte cîntece bisericești, unul închinat lui Chiril, la ziua de 11 februarie [25]. La aceeași zi, „Chiril Filozoful, dascălul slavilor și bulgarilor, descoperitorul slovelor, care a fost în anul 867 (se dă anul sosirii la Roma — *n.n.*), în timpul împăratului Mihail III", este menționat în *Sinaxarul* anexat la *Psaltirea* tipărită la Govora, în anii 1638—1641, iar la 11 mai este pomenit „Metodie, episcopul Moraviei, fratele lui Chiril Filozoful (...), care a trăit în anul 880 (se dă aproximativ anul venirii la Constantinopol — *n.n.*) în timpul împăratului Vasilie Macedoneanul" [26].

---

[20] Vezi Ilie Bărbulescu, *Fonetica alfabetului cirilic în textele române din veacul XVI și XVII...*, București, 1904, p. 130—131.

[21] *Rassuždenija južnoslavjanskoj i russkoj stariny o cerkovno-slavjanskom jazyke*, în *Issledovanija po russkomu jazyku*, I, St. Pb., 1885—1895, p. 535—553.

[22] Vezi și E. Turdeanu, *La littérature bulgare du XIV-e siècle et sa diffusion dans les Pays Roumains*, Paris, 1947, p. 158.

[23] Vezi P. A. Lavrov, *K voprosu o vremeni izobretenija pis'men i perevoda Svjaščennogo Pisanija*, în *Jagić—Festschrift*, Berlin, 1908, p. 353—358.

[24] Diaconul Coresi, *Întrebare creștinească* (Brașov, probabil 1559), ed. I. Bianu, București, 1925, f. 1a—b *(Predoslovie)*.

[25] B. A. R., Carte rom. veche nr. 16A, f. 182 b. Vezi I. Bianu — N. Hodoș, *Bibliografia românească veche*, vol. I, București, 1903, p. 526—529.

[26] B. A. R., C. R. V. nr. 37, f. 300 b și 319 a. Vezi Bianu — Hodoș, *op. cit.*, I, p. 106—107, 532—533, și vol. IV, alcătuit de I. Bianu și D. Simonescu, București, 1944 p. 188.

În secolul următor, putem menționa referirile la alcătuirea alfabetului slav de către Chiril și Metodie în cunoscuta reeditare a *Gramaticii slavone* a lui Meletie Smotrițki (1619), întreprinsă la Rîmnic, în anul 1755, la porunca și cu cheltuiala mitropolitului sîrb Pavel Nenadović [27], iar în Transilvania un imn de laudă, pentru catolici, în limba latină, publicat în *Officia novissima sanctorum*, Cluj, 1779 (p. 48—50) [28].

În sfîrșit, am citat mai sus o veche traducere românească a *Vieții lui Constantin și Metodie*, după izvoare slavone ruse, tipărită la Mănăstirea Neamțului, în 1813, sub supravegherea cunoscutului mitropolit cărturar și promotor al învățămîntului în limba națională, Veniamin Costachi [29]. Această *Viață* a fost reprodusă apoi la București, în 1836, sub îngrijirea mitropolitului Grigorie al Țării Românești [30], și, în sfîrșit, în 1905, tot în capitala țării [31].

Dar chiar și scrieri bulgărești moderne închinate vieții și activității lui Constantin-Chiril și Metodie au circulat sau au fost tipărite în țara noastră. Printre acestea semnalăm *Istoria slavo-bulgară* a primului cărturar renascentist bulgar Paisie Hilendarski, scrisă în anul 1762 și cuprinzînd un capitol special *Despre dascălii slavi (...) Chiril și Metodie, în ce timp au alcătuit literele și cărțile în limba slavă*. Printre cele șase manuscrise mai vechi ale acestei scrieri (originalul s-a pierdut), care marchează începutul literaturii bulgare moderne, unul, copiat în 1781 (deci la 19 mai după scrierea originalului), de către „preotul Stoiko din Kotel" (Sofronie Vraceanski), se află astăzi la Biblioteca Academiei R.S. România (mss. slav. nr. 438, capitolul citat la f. 81a—86a), fiind provenit din biblioteca episcopului Dionisie Romano (1806—1873) al Buzăului [32]. O altă scriere, de astă dată tipărită la București de către Asociația bulgară pentru răspîndirea cunoștințelor folositoare, este *Chiril și Metodie, luminătorii bulgari*, apărută în 1875, cu doi ani înainte de eliberarea Bulgariei de sub jugul turcesc, ca urmare a războiului ruso-româno-turc din 1877—1878 [33].

Așadar, sărbătorirea din acest an a întemeietorului culturii slave Constantin-Chiril se înscrie în țara noastră, ca și în alte țări, pe linia unei tradiții vechi de cinstire a operei lui și a fratelui său Metodie, operă ce a avut consecințe de cea mai mare însemnătate culturală și literară pentru țările din sudul și estul Europei. Hotărîrea Consiliului Mondial al Păcii și a

---

[27] B.A.R., C.R.V. nr. 295. Vezi B i a n u — H o d o ș, *Bibl. rom. veche*, vol. II, București, 1910, p. 132.

[28] Mulțumim colegului Mihai Mitu, care ne-a atras atenția asupra acestei cărți.

[29] Vezi nota 9 și B i a n u — H o d o ș, *op. cit.*, II, nr. 731, 773, 779, 800, 817, 838, 839, 840 (*Viețile Sfinților din luna mai*, Măn. Neamțului, 1813), 841, 862, 893.

[30] *Viețile Sfinților din luna mai*, [București], 1836, p. 159—177.

[31] *Viețile Sfinților*, ed. Nifon N. Ploeșteanu, vol. IX, Luna mai, București, 1905, p. 517—576. Vezi și versiunea prescurtată în: *Viețile Sfinților*, prelucrate de Al. Lascarov-Moldovanu, vol. IV, București, (1937), p. 3—11.

[32] Vezi P. P. P a n a i t e s c u, *Manuscrisele slave din Biblioteca Academiei R.P.R.*, vol. I, București, 1959, p. XIV. Autorul semnalează că această copie nu este cunoscută editorului scrierii lui Paisie Hilendarski (Iordan Ivanov, Sofia, 1914) și, adăugăm noi, nici ediției ulterioare (de ex. P. Dinekov, Sofia, 1966), Vezi *Istorija na bălgarskata literatura*, 2, Sofia, 1966 (capitolul despre Paisie Hilendarski, scris de Em. Georgiev, p. 30—58; bibliografia, p. 626—627).

[33] Titlul în original: *Kiril i Metodij, bălgarskiprosvetiteli*, București, 1875, 64 p. Autorul ei este cunoscutul scriitor și revoluționar bulgar L. Karavelov (vezi *Istorija...*, 2, p. 487)

UNESCO de a comemora figura marelui cărturar slav printre gloriile umanității, care au adus contribuții de seamă la progresul cultural al omenirii, hotărîre sprijinită de Comitetul național pentru apărarea păcii din țara noastră, de Comisia națională română pentru UNESCO și de alte foruri centrale și instituții științifice, de învățămînt și de cultură, înscrie în galeria ctitorilor culturii europene pe una din cele mai luminoase personalități pe care le-au dat popoarele slave, pe întemeietorul recunoscut al întregii tradiții culturale slave de unsprezece secole.

„CLASIC" ŞI „CLASICISM" CA TERMENI AI ISTORIEI LITERARE ŞI CRITICII

MATEI CĂLINESCU

Etimologie şi istoric

A da o definiţie completă şi cît de cît precisă a unor termeni cum sînt *clasic, clasicism, clasicitate* nu este de loc o operaţie simplă şi lipsită de riscuri. Ca şi alţi termeni fundamentali ai limbajului istoriei literare şi al esteticei (*baroc, romantism, realism, simbolism* etc.), *clasic* şi derivaţii lui pot intra într-o uimitoare varietate de contexte, dobîndind în funcţie de ele sensuri ce nu numai se îndepărtează foarte mult unul de celălalt, dar se şi contrazic uneori în chipul cel mai flagrant. În faţa unei atari situaţii nu-i de mirare că s-au făcut auzite glasuri care au cerut, pur şi simplu, eliminarea unor asemenea vocabule din limbajul studiilor literare, fie ele istorice, fie sistematice. Acest lucru este însă imposibil. Şi, pe deasupra, nici n-ar fi de dorit, căci la un examen mai atent şi mai lucid elasticitatea semantică a unor termeni din categoria cărora fac parte şi cei discutaţi aici nu-i o deficienţă ci, dimpotrivă, şi în ciuda oricărei aparenţe de paradox, o calitate de seamă. Desigur, terminologia oricărei ştiinţe tinde către un grad cît mai înalt de convenţionalism, altfel spus, către un ideal de exactitate; din acest punct de vedere, limbajul matematic, în care ambiguitatea (sau polisemia) sînt reduse la zero, deţine o superioritate incontestabilă. Oricine îşi poate da seama, însă, că o algebrizare a limbajului critic şi estetic l-ar îndepărta prea mult de însăşi natura obiectului său, de inepuizabila polivalenţă semnificativă a fenomenului artistic. Într-o astfel de împrejurare, un anumit tip de suplete terminologică, departe de a fi nocivă, devine chiar fertilă atunci cînd rigorile ei ascunse sînt bine cunoscute. Căci ambiguitatea, spre scandalul spiritelor plate, îşi are şi ea rigorile ei.

O analiză a semnificaţiilor posibile ale termenului de *clasic* este un bun prilej de a verifica, într-unul din cazurile cele mai caracteristice, valabilitatea celor afirmate mai sus. O analiză de felul celei pe care ne-o propunem începe, de obicei, printr-o coborîre către originile îndepărtate ale cuvîntului care, chiar dacă şi-a schimbat sensurile de-a lungul multor secole, îşi păstrează totdeauna ceva din înţelesul etimologic, fie şi doar ca o palidă, dar esenţială, amintire. *Clasic*, derivă, cum se ştie, din latinescul *classicus*, adjectiv format din substantivul *classis* (clasă, subîmpărţire; aplicat social, cuvîntul desemna pe cetăţenii romani aparţinînd primei clase); *classicus* însemna deci: aparţinînd primei clase, rangului celui mai înalt, cu posibilităţi de folosire şi la figurat, cum o dovedesc unele expresii (*classicus testis* — martor vrednic de încredere). Prima aplicare literară a termenului o aflăm, în secolul al II-lea, la Aulus Gellius, autorul *Nopţilor atice*. Aulus Gellius utilizează *classicus* şi în sensul obişnuit consacrat de tradiţie atunci cînd, de

pildă (VI,13), discută ce înseamnă după Cato *clasicus* și *infra classem*: „Se numeau *classici* nu toți cei care erau în cele cinci clase, ci numai oamenii din prima clasă care erau înscriși la cens cu un venit de 125.000 de ași sau mai mult". Punctul de plecare al bogatei istorii mai noi a acestui cuvînt îl formează însă un alt fragment, în care Aulus Gellius reproduce o afirmație a lui Cornelius Fronto, personalitate cunoscută a epocii. Fronto, care făcuse studii de retorică, drept și gramatică, devenind după aceea preceptor al lui Marcus Aurelius și al lui Lucius Varus, pentru a fi onorat apoi cu diferite funcții înalte în stat (membru în senat, consul), era socotit de contemporanii săi drept un al doilea Cicero. Aulus Gellius îl citează, deci, ca pe o autoritate. Fragmentul în discuție *(Nopțile atice*, XIX, 8, 15) relatează o convorbire între Fronto, autor și un al treilea interlocutor, „om instruit și poet cunoscut", o convorbire avînd drept obiect lămurirea unor probleme gramaticale. În încheiere, Fronto îi îndeamnă pe cei cu care se întreținuse: „Acum duceți-vă și cînd veți avea timp liber căutați să vedeți dacă a spus *quadriga* și *harenae* vreunul din cohorta poeților și oratorilor vechi, adică vreun scriitor de rangul întîi *(classicus)* și de viță bună *(assiduus)*, iar nu proletar *(proletarius)*"*. Să ne oprim puțin asupra acestui pasaj, devenit un adevărat *locus classicus*. Vom constata, mai întîi, că prima folosire a lui *classicus* în sens literar se bazează pe o *opoziție*, în cazul dat explicită: *scriptor classicus — (scriptor) proletarius*. Nu este oare aceasta o indicație asupra viitoarei vocații a cuvîntului *clasic* de a sta la originea unor mari opoziții moderne, atît de fecunde în istoria ideilor literare, cum sînt cele de *clasic-romantic*, *clasic-baroc* etc.? Foarte evidente sînt, de asemenea, implicațiile sociologice ale distincției operate de către Fronto. Clasicul este un scriitor „de rangul întîi" nu atît din unghiul propriei sale extracții (care poate fi umilă), cît din unghiul publicului căruia i se adresează și care-i conferă înaltul titlu: un *scriptor classicus* este acel acceptat, consacrat de către *classici*, în înțelesul primordial al cuvîntului; numai pe calea acesta (eliminînd orice accidente biografice) devine el și *assiduus*. Ideea de clasic presupune, deci, încă de la început, conformitatea față de cele mai rafinate exigențe ale gustului unui anumit public, ales și restrîns, prin excelență aristocratic. Nu descoperim, într-o asemenea împrejurare, o prefigurare a faimoaselor și tiranicelor „bune cuviințe" *(bienséances)* ale clasicismului francez? La un examen atent, textul lui Aulus Gellius ne mai dezvăluie și alte trăsături interesante din perspectiva evoluției semantice ulterioare a termenului de clasic. Bunăoară, strînsa asociere între atributul clasicității și *ideea de vechime*. Un adevărat clasic trebuie căutat în „cohorta poeților și oratorilor vechi". Nu găsim implicată, într-o astfel de afirmație, opoziția clasic-modern? Sau unul dintre temeiurile pentru care *antichitatea* a ajuns mai tîrziu să se indentifice cu însăși esența clasicului? În ultimul caz, un rol și mai important l-a jucat, însă, legătura între ideea de clasic și aceea de *model*, *autoritate*, *caracter exemplar*, legătură pe care textul discutat o îndreptățește în chipul cel mai limpede: căci ce altceva vrea să însemne îndemnul lui Fronto către interlocutorii săi de a se convinge că niciun *scriptor clas-*

*) Aulus Gellius, *Nopțile atice*, trad. I. Fischer, E.A., 1958.

sicus nu a folosit forme incorecte sau corupte cum sînt *quadriga* sau *harenae*? Un clasic este în toate privinţele un exemplu de puritate şi chiar, cum rezultă din fragmentul lui Gellius, un etalon al corectitudinii.

Sensurile moderne ale clasicului se precizează însă mult mai tîrziu, ca rezultat al contribuţiei umaniştilor Renaşterii. În Pauly-Wissowa găsim, la articolul *classici*, o interesantă referinţă cu privire la utilizarea termenului de către Melanchton în legătură cu Plutarh, în anul 1519: „De hac re Plutarchi sententiam, classici videlicet authoris, certum est praelegere scholae nostrae" [1]. (Privitor la acest lucru, se cuvine să recomandăm părerea lui Plutarh, de bună seamă un autor clasic). Se observă aici că vechiul cuvînt şi-a uitat iniţialele implicaţii sociale, fiind folosit ca un sinonim aproape perfect pentru *exemplar*. Faptul că drept exemplu este dat un autor antic apare ca deosebit de semnificativ: nu peste multă vreme, cînd termenul va fi introdus în limbile moderne, el îşi va cristaliza ca pe unul dintre înţelesurile lui fundamentale pe acela de „care aparţine culturii şi civilizaţiei antice greco-latine". Trebuie să ne mai reţină atenţia în textul lui Melanchton şi relaţia care se stabileşte între idee de *clasic* şi ideea de *şcoală*, relaţie care stă la baza unei etimologii greşite a termenului, dar atît de verosimilă încît o seamă de specialişti o preferă şi în vremurile mai noi celeilalte. Clasic ar deriva de la *clasă* (în accepţia dată de şcoală) şi s-ar aplica autorilor studiaţi în clase. Această etimologie, propusă încă din secolul al XVII-lea (şi care, prin frecventa ei reluare, a contribuit la fixarea unora dintre sensurile moderne ale clasicului), a căpătat cu timpul o reală autoritate, a devenit aproape *clasică*. Să nu ne mire deci că un Paul van Tieghem, de pildă, o reţine într-o definiţie a cuvîntului *clasic*: *„Etimologie: clasă*, în sensul de «grup de elevi care primesc aceeaşi învăţătură». Această etimologie, dată de Littré, e mai verosimilă decît cea care face pe *clasic* să coboare direct din *classicus*, «care aparţine primei clase a cetăţenilor romani» şi, prin urmare, «de prim ordin» [2]. Dar şi celălalt punct de vedere îşi are susţinătorii săi „clasici", între ei numărîndu-se şi Sainte-Beuve, în faimosul său articol din 1850: *Qu'est-ce que un classique*?

Revenind la istoricul propriu zis al termenului de clasic, trebuie să notăm pătrunderea lui în principalele limbi europene moderne în secolele XVI-XVII. În Franţa, cel dintîi care-l foloseşte este Thomas Sébillet (1512?—1589), contemporan al lui Ronsard şi Joachim du Bellay, autor al unei cunoscute *Arte poetice franceze (Art poétique françois*, 1548), în care recomandă drept modele pe „bunii şi clasicii poeţi francezi". În Anglia, după cum rezultă din consultarea marelui *Oxford English Dictionary*, primul text în care întîlnim cuvîntul sub forma adjectivului *classical* e din 1599 (cu sensul de „canonic") [3]. În a doua jumătate a secolului al XVII-lea termenul devine curent, lucru atestat, în Franţa, de prezenţa lui în cele mai im-

[1] *Paulys Real-Encyclopädie der Classischen Altertumwissenschaft*, Herausgegeben von Georg Wissowa, Stuttgart, 1899, vol. III (Barbarus—Claudius).

[2] P. van Tieghem, *Classique*, în *„Revue de synthèse"*, Tome I-er, Synthèse Historique, no. 2, 1931.

[3] Cf. şi Harry Levin, *Contexts of the Classical* în *Contexts of Criticism*, Harvard Univ. Press, 1957.

portante dicționare ale vremii: acel al lui Antoine Furetière (1619—1688), apărut la doi ani după moartea autorului *(Dictionnaire universel,* 1690*)*; acel al Academiei franceze *(Dictionnaire de l'Académie française,* 1694*)*. Odată cu sporita sa circulație, sensurile și nuanțele semantice ale cuvîntului se înmulțesc rapid și a urmări pas cu pas formarea și diversificarea lor e imposibil în afara unui amplu studiu de strictă specialitate, care nu intră acum în obiectivul nostru. Ne vom limita deci la a mai da doar cîteva indicații de ordin general, pentru a părăsi apoi terenul istoric și a încerca o clasificare a sensurilor actuale ale *clasicului* (și ale *clasicismului*).

Reiese cu suficientă claritate din cele spuse pînă acum că poeții francezi ai secolului al XVII-lea nu s-au considerat clasici. Sensul istoric modern al noțiunii de clasic („care aparține direcției literare apărute în Franța secolului al XVII-lea sau școlilor influențate de doctrina estetică a acesteia") nu s-a putut cristaliza decît ulterior, începînd din secolul al XVIII-lea, în care ilustrele figuri ale epocii lui Ludovic al XIV-lea au fost consacrate ca exemplare. Voltaire vorbea deja de „nos auteurs classiques", referindu-se la cei mai de seamă scriitori din secolul precedent. Între timp, din adjectivul *clasic* (folosit adesea ca substantiv: un *clasic*) se formează termenul de *clasicism*, care la începutul secolului al XIX-lea va ajunge să desemneze adeziunea la o doctrină estetică bine definită, cu o autoritate derivată în primul rînd din prestigiul marilor scriitori francezi ai secolului al XVII-lea. În această accepție, *clasicismul* apare în Franța ca o replică polemică față de noile tendințe literare reprezentate de tinerii și fugoșii adepți ai romantismului care flutură steagul luptei pentru libertatea creației, împotriva tuturor constrîngerilor și regulilor. Conceptul de *clasicism* în sensul discutat e produsul unei atitudini conservatoare în estetică (atitudine care se prelungește și după 1830 prin universitari rigizi de felul lui Désiré Nisard). Termenul de *clasic* își restrînge și el, în mod corespunzător, semnificația. În 1850, Sainte-Beuve se referea la această împrejurare, propunînd depășirea ei și lărgirea definiției clasicului. Față de primul dicționar al Academiei (1694), observă Sainte-Beuve: „Dicționarul Academiei din 1835 restrînge mult această definiție (a clasicului, *n.n.*) și din oarecum vagă, o face precisă și chiar strîmtă. El definește drept autori clasici pe aceia care «au devenit *modele* într-o limbă oarecare»; și, în toate articolele următoare, expresiile de *modele*, de *regule* cărora trebuie *să ne conformăm*, revin necontenit. Această definiție a *clasicului* a fost făcută, evident, de respectabilii academicieni, înaintașii noștri, față de ceea ce se numea atunci *romantic*, adică în vederea inamicului. Este timpul, mi se pare, să renunțăm la aceste definiții restrictive și timorate și să le lărgim spiritul" [4].

Termeni precum *clasic* și *clasicism* tindeau să capete în cercurile romantice de la începutul secolului trecut o evidentă coloratură peiorativă, ca și termenii de *academic*, *academism*, cu care deveniseră aproape sinonimi. Originile acestei răsturnări a sensului *evaluativ* al *clasicului* trebuie căutate în ultima parte a secolului al XVIII-lea în Anglia, dar mai ales în Ger-

[4] Sainte Beuve, *art. cit.*, traducere de Pompiliu Constantinescu în vol. Sainte-Beuve, *Portrete literare*, E.L.U., 1967.

mania unde reacţia antifranceză şi anticlasică se desfăşoară cu mai multă intensitate. Astfel, Herder, iniţiatorul şi teoreticianul *Sturm und Drang-ului* ajunge să numească, odată, „blestemat" însuşi cuvîntul *clasic* prin care înţelege în primul rînd *artificial:* „O, cuvînt blestemat: Clasic! El a făcut din Cicero un orator clasic; din Horaţiu şi Virgiliu poeţi clasici de şcoală, din Cezar un pedant..." etc. [5]. Se ştie că Herder, alături de mai recenta influenţă franceză clasică, o condamna şi pe cea latină, contrastînd clasicismul latin cu suflul proaspăt al antichităţii eline, dominate de figura măreaţă a lui Homer. O astfel de accepţie dată termenului *clasic*, fără a se generaliza, capătă totuşi o anume răspîndire mai ales după ce fraţii Schlegel aplicaseră literar termenul *romantic* (Friederich Schlegel în 1798, în revista „Athenaeum") şi elaboraseră opoziţia, istorică dar şi tipologică, între *clasic* şi *romantic* (August Wilhelm Schlegel în 1801, în cadrul *Prelegerilor despre literatura frumoasă şi despre artă* de la Berlin). Un adept al clasicismului în plină epocă romantică nu putea fi (pentru romanticii înşişi, desigur) decît adeptul unor formule artistice sterile, moarte. Avea deci dreptate Stendhal cînd, în *Racine* şi *Shakespeare (Racine et Shakespeare, 1823)* formula în felul ştiut celebra sa definiţie a romantismului (de fapt a romanticismului, căci Stendhal adoptase forma italiană: romanticismo) ca „arta de a oferi popoarelor operele literare care, în starea actuală a obiceiurilor şi credinţelor lor, sînt susceptibile a le produce cea mai mare plăcere posibilă. Clasicismul, dimpotrivă, le oferă o literatură care producea cea mai mare plăcere posibilă străbunicilor lor". Dintr-un astfel punct de vedere „Sofocle şi Euripide au fost eminamente romantici", clasici nefiind în fond decît cei care-i imită şi „au pretenţia că aceste imitaţii nu vor face să caşte pe francezii secolului al XIX-lea". Racine, la vremea lui, a fost şi el romantic.

Trebuie spus însă că termenii *clasic* şi *clasicism*, în ciuda unor asemenea „situaţii critice" prin care au avut de trecut, n-au fost niciodată grav ameninţaţi să dobîndească un înţeles exclusiv sau măcar predominant peiorativ. De altfel, nici unul din marii termeni literari n-au fost scutiţi de atari fluctuaţii, într-una sau alta dintre etapele circulaţiei lor. Termenul *romantic* s-a încărcat şi el de valori negative, nu numai din perspectiva îngustelor spirite academizante de la începutul secolului trecut. Se citează, în acest sens, o replică faimoasă a lui Goethe, notată de Eckermann *(Convorbiri cu Goethe*, Partea a II-a, joi, 2 aprilie 1829): „Eu numesc clasic tot ce e sănătos şi romantic ceea ce e bolnav. *Niebelungii* şi Homer sînt opere clasice, amîndouă fiind sănătoase şi solide. Majoritatea operelor noi nu sînt romantice fiindcă sînt noi, ci fiindcă sînt slabe, anemice şi bolnăvicioase, după cum nici operele vechi nu sînt clasice fiindcă sînt vechi, ci fiindcă sînt puternice, vii, senine şi sănătoase. Dacă deosebim ceea ce e clasic de ceea ce e romantic, pornind de la aceste criterii, atunci sîntem curînd lămuriţi" [6]. Afirmaţia lui Goethe reprezintă un moment important

[5] Apud René Wellek, *A History of Modern Criticism: 1750—1950*, Jonathan Cape, London, vol. I, p. 191.

[6] Johann Peter Eckermann, *Convorbiri cu Goethe*, în româneşte de Lazăr Iliescu, E. L. U., 1965.

(deși nu lipsit de ambiguitate) în istoria distincției clasic-romantic; clasicul și romanticul sînt scoși din sfera implicațiilor istorice, temporale, devenind categorii tipologice (nu altfel va proceda, cum vom vedea, estetica mai nouă); dar, în ochii lui Goethe, distincția n-are un caracter pur „morfologic", ci și unul normativ: ea este făcută, cu substrat polemic, spre a înălța clasicul și a coborî romanticul. De aici și diferența dintre accepția pe care o dă Goethe celor două noțiuni și aceea, tot metaistorică, dar legitimîndu-le estetic pe ambele, pe care o propun teoreticienii literari din vremurile mai apropiate.

Accepțiile moderne și formarea lor

Ținînd seama de cele cîteva precizări de ordin etimologic și semantic făcute în paginile precedente vom trece acum la examinarea dificilei probleme a sensurilor în care pot fi întrebuințați termenii *clasic* și *clasicism* (fără să excludem, pe cît posibil, derivați cum ar fi *clasicitate, clasicist, clasicizant*) în stadiul actual de evoluție a limbajului critic și estetic. Încă de la început ne întîmpină marea diversitate a atitudinilor, unghiurilor de vedere și, firește, a concluziilor, pe care le-au adoptat și la care au ajuns cercetătorii moderni ai subiectului. Lipsa de unitate se vădește încă de la stabilirea numărului accepțiunilor posibile. Paul Van Tieghem distinge în încercarea sa de a defini *clasicul* opt sensuri [7]. Mai recent, Harry Levin propune într-un studiu foarte inteligent cinci sensuri, dintr-o perspectivă contextuală *(tradițional, cultural, formal, arhetipal* și *canonic)* [8]. Un alt cercetător recent, Wladyslaw Tatarkiewicz, reține numai patru semnificații fundamentale [9]. Într-o nuanțată analiză a termenului *clasicism* (articol din cuprinsul unui *Dicționar de idei literare*, aflat actualmente în elaborare), Adrian Marino descoperă nu mai puțin de zece accepții posibile ale clasicismului (incluzînd și *neoclasicismul*) [10]. În acestă privință, de altfel, nici dicționarele generale sau specializate nu vădesc vreun consens. Ne aflăm, în chip evident, în fața unor termeni bogați, suprasaturați semnatic, și din pricina aceasta greu de închis într-o definiție simplă, confortabilă.

Pentru a ușura pe cît cu putință discuția, vom elimina din raza atenției noastre sensurile generale ale clasicului, sensuri care pot fi și literar-artistice, dar care nu se limitează la această sferă. De pildă, expresia *carte clasică* se poate aplica și unui volum de literatură, dar și unui tratat de chimie de valoare recunoscută, sau oricărei alte lucrări care, în domeniul ei, se bucură de autoritate. Din asemenea sensuri vom reține, totuși, toate elementele care se pot referi la un obiect literar-artistic. Procedînd în consecință, vom observa că termenul clasic poate fi proiectat (e vorba, desigur, de o simplă ipoteză de lucru) pe trei axe semantice pe care le vom numi:

---

[7] P. Van Tieghem, *art. cit.*

[8] H. Levin, *op. cit.*

[9] W. Tatarkiewicz, *Les quatre significations du mot „clasique"* în „Revue Internationale de philosophie", fasc. 1, 43, 1958.

[10] A. Marino, *Clasicismul*, în „Iașul literar", nr. 1, ianuarie 1969.

axa *evaluativă*, axa *temporală* (istorică) şi axa *clasificatorie* (sistematică, estetică, stilistică). O astfel de împărţire poate părea excesiv de schematică, ea oferă, însă, după cum vom vedea, reale avantaje în tratarea problemei; e aproape inutil să adăugăm că, în realitate, pot exista în diferite grade contaminări sau amestecuri între aceste trei mari aspecte semantice ale termenului de clasic, cu predominanţa, totuşi, a unuia sau altuia dintre ele.

I. Pe *axa evaluativă* termenul *clasic* va fi încărcat cu semnificaţii ca: exemplar, de prim rang; care e vrednic de luat ca model; care se bucură de o autoritate incontestabilă; care a atins plenitudinea şi maturitatea, în sens valoric (o *perioadă clasică*, un *moment clasic* etc.); care ilustrează, sub o formă sau alta, ideea de excelenţă. Acestea au fost şi rămîn şi azi semnificaţiile fundamentale ale clasicului.

II. Pe *axa temporală* nu vom găsi nici pe departe aceeaşi unitate semantică pe care o prezintă semnificaţiile ordonate pe axa evaluativă. Diferitele accepţiuni istorice ale clasicului reflectă, în linii mari, fazele prin care a trecut conştiinţa valorificatoare a culturii europene. Pe măsură ce, plecînd de la Renaştere, ne apropiem de epoca noastră, aceste accepţiuni se înmulţesc şi se diversifică, nu însă în afara unor coordonate, fie ele cît de largi, de ordin *estetic*. Latura evaluativă, cea temporală şi cea estetică, ilustrează în fapt un proces dialectic, a cărui desfăşurare va deveni mai limpede abia către sfîrşitul expunerii noastre. Pe axa temporală, ca să revenim la problema în discuţie, *clasicul* şi-a vădit încă de la începutul carierii sale ca termen literar predilecţia pentru ceea ce e *vechi*, pentru ceea ce a rezistat, deci, cu succes eroziunii timpului. Pe baza acestei iniţiale „predilecţiile semantice" a luat naştere, ulterior, marea opoziţie *clasic — modern*, opoziţie valabilă şi în limbajul de astăzi al criticii şi istoriei literare.

Din posibilitatea unei asemenea opoziţii, asociată cultului renascentist pentru valorile antichităţii greco-latine a răsărit una dintre cele mai importante accepţiuni istorice a termenului clasic: „care are legătură cu lumea spirituală (şi, prin extensiune, chiar şi cu cea materială) a vechilor greci şi romani". Se poate vorbi, astfel, de scriitorii *clasici* (Homer, Eschil, Sofocle, Virgiliu, dar şi — tot printr-o firească extensiune — autorii mai mărunţi ai perioadei elenistice sau ai decadenţei imperiului roman: aşa, de pildă, însuşi Aulus Gellius poate deveni subiectul unui doctorat în *filologie clasică)*. Se poate vorbi, de asemenea, de *ţările clasice*, de *pămîntul clasic* etc. (noţiuni care nu lasă loc, în utilizarea lor, nici unui echivoc). Cu acest sens bine fixat, *clasicul* a început să dea naştere unor noi opoziţii, al căror nucleu l-a alcătuit, la sfîrşitul secolului al XVII-lea binecunoscuta „querelle des anciens et des modernes". Cum ne interesează nu numai termenul *clasic*, ci şi evoluţia ideilor pe care acesta le-a denumit şi le denumeşte „cearta între antici şi moderni" (partizanii anticilor fiind *clasici* în toată puterea cuvîntului) e un moment dintre cele mai semnificative din punctul de vedere în care ne situăm. Astfel de opoziţii între spiritul antic (clasic) şi cel modern, într-un înţeles mai larg sau mai restrîns se înmulţesc în secolul al XVIII-lea. În Anglia preromantică întîlnim, de exemplu, distincţia între *clasic* şi *gotic*. În ale sale *Scrisori despre instituţia cavalerească şi despre romanţul cavaleresc (Letters on Chivalery and Romance*, 1762), Richard Hurd vorbeşte de *clasic* şi de *gotic* ca de două lumi autonome. În chip firesc, cine se

apropie de *gotic* cu criterii *clasice* nu va vedea în el decît iregularitate și urîțenie: dar aceasta nu înseamnă că goticul nu-și are legile sale proprii. Poemul *Regina zînelor (Faerie Queen)* de Edmund Spenser, reprezentant de seamă al epocii elizabethane, spre a fi înțeles și apreciat în mod adecvat trebuie „citit și criticat conform cu această idee a unui poem gotic, și nu clasic". Exemplul lui Tasso îl duce pe Richard Hurd la concluzia „proeminenței moravurilor și ficțiunilor gotice, din unghiul potrivirii lor cu țelurile poeziei, asupra celor clasice" [11]. Ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea aduc, pe planul gîndirii estetice, numeroase argumente în sprijinul unor distincții similare, istorice și tipologice în același timp. Contrastul între spiritul antic și cel modern îmbracă diferite forme: e (pentru Herder) contrastul între *geniul sudic* și *geniul nordic*; pentru Schiller, contrastul între *poezia naivă* și *poezia sentimentală (Uber naive und sentimentalische Dichtung*, 1795) etc., pentru ca, în cele din urmă, să devină contrastul între *clasic* și *romantic*. Pentru A.W. Schlegel și Fr. Schlegel și pînă la Hegel, cu monumentala sa *Estetică*, termenul *romantic* denumește o perioadă incomparabil mai largă decît cea la care ne referim noi astăzi cînd vorbim de *romantism:* e vorba de perioada care începe odată cu răspîndirea creștinismului în întreaga Europă și odată cu formarea popoarelor moderne. Romantismul ar fi expresia „geniului creștinismului", ca să-l reluăm pe Chateaubriand, legendele, epos-urile și romanele medievale, poezia trubadurilor, Dante, Ariosto, Tasso, Shakespeare etc. sînt incluși în sfera romantismului. Nu-i mai puțin adevărat, însă, că romanticii au avut și o conștiință de promotori ai unei noi direcții literare, opusă celei inițiate în Franța secolului al XVII-lea și răspîndită apoi în mai multe culturi europene. Astfel s-au format, ca o consecință a polemicilor literare de la finele secolului al XVIII-lea și de la începutul secolului trecut, sensurile istorice mai restrînse ale perechii de termeni *clasic — romantic. Clasici* au devenit partizanii imitației anticilor (începînd cu francezii din epoca lui Ludovic al XIV-lea) iar *romanticii* adversarii acestora, adepții întoarcerii nu spre antichitate, ci spre tradiția literară medieval-creștină și renascentistă. Fără îndoială că expunerea noastră a fost silită să simplifice mult lucrurile; din ea reiese însă suficient de limpede evoluția *clasicului* pe axa temporală, de la un sens inițial foarte larg *(clasic: vechi)*, trecînd printr-un sens intermediar, ceva mai puțin cuprinzător *(clasic:* care aparține lumii greco-latine antice), la unul mai nou și mai restrîns *(clasic:* care aparține școalei literare din Franța secolului al XVII-lea sau orientărilor de sub înrîurirea ei).

După cum încercam să anticipăm mai sus, diversele *opoziții istorice* pe care le-a favorizat utilizarea noțiunii de clasic conțineau tendința de a se transforma în *opoziții tipologice*, de a se muta, cu alte cuvinte, pe un plan transistoric. Dintre marile concepte folosite de istoria literară și de estetică acel de *clasic* a fost primul (cronologic vorbind) care a manifestat o vocație „structurală". Clasicul a început să fie, așadar, obiect al unor definiții care depășesc cadrul istoric încă din veacul al XVIII-lea. Începînd cu Winckelmann, autorul celebrei *Istorii a artei antice (Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764), întreaga

[11] Apud R. Wellek, *op. cit.*, vol. I, p. 121. Cf. și Paul Van Tieghem, *Le Mouvement romantique*, Paris, Vuibert, 1923.

mişcare a neoumanismului german consacră o meditaţie aprofundată *esenţei clasicului* (denumit cu acest termen sau nu). Operele concrete ale antichităţii (în plastică sau în literatură) devin punctele de plecare ale unui efort abstractiv, îndreptat spre configurarea idealului antic de frumuseţe în care Winckelmann descifrase expresia unei „nobile simplicităţi" şi a unei „măreţii liniştite". Ia naştere, pe această cale, marele mit intelectual al unui *homo classicus*, echilibrat şi senin, împăcat cu sine şi cu lumea, obiectiv, „naiv" în înţelesul schillerian. E neîndoielnic faptul că Schiller îşi gîndise conceptele sale de „naiv" şi „sentimental" ca pe nişte categorii istorice, descoperind în propria sa epocă toate caracteristicile unei epoci „sentimentale." Conformîndu-se însă logicii interioare a celor două tipuri, Schiller nu se poate împiedeca să admită că au putut exista şi poeţi „sentimentali" în antichitate, tot aşa cum, în mod izolat, pot să apară şi poeţi „naivi" în vremurile noi (fără a-l numi, el se gîndeşte desigur la Goethe) [12]. O astfel de poziţie intelectuală, pe care o întîlnim şi la alţi esteticieni germani din perioada genezei şi afirmării romantismului, avea să favorizeze transformarea conceptului de *clasic* din „unitate istorică", în „unitate sistematică" (T. Vianu).

III. De pe *axa temporală* am ajuns, aproape pe nesimţite, pe axa căreia i-am spus *clasificatorie* (sau *estetică*, sau *stilistică*, în sensul filozofiei culturii), dovadă, încă o dată, că cele trei direcţii semantice pe care le-am stabilit nu sînt cîtuşi de puţin independente în realitate una de alta. Esteticienii moderni au relevat necesitatea diferenţierii între semnificaţia *istorică* şi cea *estetică* a unor noţiuni între care se numără şi acelea de *clasic* şi de *clasicism*. Astfel, în *Estetica* sa (Ed. III-a, 1945, p. 32—33) Tudor Vianu scrie: „Aceste «serii istorice» capătă în istoria artelor numele special de *epoce artistice, curente* sau *şcoale*. Acelaşi material va fi însă altfel întrebuinţat de o disciplină sistematică cum este estetica. Operele şi artiştii nu vor fi consideraţi de estetică cu interesul de a reconstitui procesul unitar în curentul căruia au apărut, ci cu preocuparea specială de a le integra în unităţi sistematice, în *tipuri* estetice permanente. Deosebirea între istoria artelor şi estetică ar rămîne desăvîrşit de limpede, dacă ele întrebuinţînd adeseori aceeaşi terminologie, n-ar ascunde sub identitatea termenilor varietatea obiectelor pe care aceştia le desemnează. Un exemplu instructiv ni-l oferă în această privinţă termenul de clasicism, care desemnează uneori o serie istorică, de pildă literatura franceză în a doua jumătate a veacului al XVII-lea, alteori un tip estetic, adică o anumită structură permanentă a operelor şi artiştilor care au apărut de fapt de mai multe ori în decursul istoriei".

Distincţia între aspectul istoric şi cel estetic al noţiunii de clasic n-a apărut, în formele ei explicite, decît relativ recent. În fapt, însă, mai toate trăsăturile care au fost atribuite tipului clasic al creatorului (ca opus, într-o schemă duală foarte frecventă şi azi, romanticului) fuseseră descoperite încă din timpul romantismului. Bazîndu-ne exclusiv pe texte teoretice ale epocii romantice

[12] Un argument important în această privinţă îl reprezintă importanta scrisoare a lui Schiller către Goethe din 24 august 1794, anterioară scrierii *Despre poezia naivă şi sentimentală*, dar în care faimoasa distincţie se găseşte anticipată. Goethe e definit aici ca un „spirit grec aruncat într-o lume nordică..." (asupra antitezei nord-sud şi rolului ei în constituirea conceptului de clasic am vorbit mai sus).

(mai cu seamă din Germania) și desprinzînd opoziția clasic-romantic din conexiunile istorice în care apare de obicei, am putea grupa — într-o ordine mai degrabă întîmplătoare — caracteristicile contrastante ale celor două tipuri estetice:

CLASIC	*ROMANTIC*
naiv (Schiller)	sentimental
obiectiv	subiectiv
unitar	conflictual, dedublat
echilibrat	dezechilibrat (în sensul interiorizării)
plastic (Jean Paul)	muzical
imitativ (de la *Mimesis*)	imaginativ (de la *phantasia*)
practicînd poezia ca pe o artă a limitării (Schiller)	practicînd poezia ca pe o artă a infinitului
urmărind universalitatea	urmărind „caracteristicul", „interesantul", „manieratul" etc.
păgîn (politeist)	creștin
rațional	antirațional (sau irațional)
static	dinamic

Și, în chip evident, această listă de termeni ar putea continua indefinit.

O paralelă foarte sugestivă a celor două structuri spirituale opuse o aflăm la G. Călinescu, în *Clasicism, romantism, baroc* [13]. De fapt, G. Călinescu propune în acest text o triadă tipologică (așa cum o indică însuși titlul), dar fundamentală se dovedește a fi tot „clasica" distincție între clasicism și romantism, văzute, cum ne atrage atenția autorul, „ca tipuri universale, desprinse de contingențele istorice", adică situate într-un plan de discuție strict estetic.

„Clasicism — Romantism — scrie G. Călinescu — sînt două tipuri ideale, *inexistente* practic în stare genuină, reperabile numai la analiza în retortă.

Individul clasic este utopia unui om perfect sănătos trupește și sufletește, „normal" (slujind drept normă altora), deci „canonic".

Individul romantic este utopia unui om complet „anormal" (înțelege excepțional), dezechilibrat și bolnav, cu sensibilitatea și intelectul exacerbate la maxim, rezumînd toate aspectele spirituale de la brută la geniu.(...)

Din aceste propoziții putem acum deduce *more geometrico* toate aspectele eroului clasic și eroului romantic și vom vedea îndată că notele lor ideale sînt confirmate și istoric.

Din punct de vedere sanitar eroul clasic e „sănătos", cu o sănătate însă de tipul gladiator, care presupune o insuficiență a antenelor nervoase.

Romanticul, se știe, este maladiv, infirm, tuberculos, nebun, orb, lepros (citățm suferințele „clasice" ale romanticului), atribuindu-i-se utopic o complexitate senzorială mai mare decît acești bolnavi o au în realitate.(...)

---

[13] Cf. G. Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole.*

Vorbind sexual, clasicul e un viril, calm, cugetat. Romanticul e feminin, impulsiv, sentimental, plîngăreț.

Trupește, eroul clasic e „mai mare", fără expresie clară, adîncă, de o oarecare asprime lapidară. Clasicismul a cultivat îndeosebi arta statuară, unde se evită din motive tehnice ridicolul dimensiunilor reale.

Eroul romantic e cocoșat, orb, șchiop etc. sau în fine niciodată „normal" frumos ci de o frumusețe stranie, de o delicateță maladivă. El este adesea pitic ori uriaș (piticii lui Velasquesz, „femeia gigantică" a romanticilor germani și a lui Baudelaire" etc.).

Se va observa, în această remarcabilă pagină eseistică, dublul joc paradoxal pe care-l face posibil utilizarea clasicului și romanticului în cele două sensuri ale lor, cel temporal-istoric și cel clasificatoriu-estetic: realități istorice sînt, astfel, proiectate pe un plan ideal („utopic") dar și tendința inversă e prezentă, note ideale găsindu-și ilustrări istorice neașteptate (romantismul lui Velaşquez, ceva mai încolo definirea „machiavelismului" ca stil al politicii romantice etc.). G. Călinescu e foarte limpede în această din urmă privință: „... am putea afirma că La Bruyère bate spre romantism, că V. Hugo are fond clasic, că Renașterea e mai mult ori mai puțin romantică, iar romantismul german e considerabil clasic." De altfel, expresii aparent paradoxale (exploatînd ambiguitatea istorico-sistematică a termenilor) s-au folosit mai de mult, vorbindu-se, de pildă, despre *Romantismul clasicilor* sau despre *Clasicismul romanticilor* (Pierre Moreau, *Le Classicisme des Romantiques*, Paris, 1932).

Problema unei definiții globale a clasicismului ca termen al criticii artistice și literare (atît pe axa temporală cît și pe cea clasificatorie sau stilistică) a devenit și mai complicată prin introducerea în limbajul de specialitate a unor noi termeni care s-au dovedit și ei de o mare labilitate semantică: este vorba de baroc și, mai recent, de *manierism*. Tradiționala opoziție clasic-romantic și-a pierdut în ultima vreme mult din vechea ei importanță și, fără a fi anulată, s-a văzut în bună măsură înlocuită de opoziția *baroc-clasic* sau *clasic-manierist* (în acest din urmă caz, după cum se va vedea, romantismul însuși tinde să devină una dintre formele de manifestare ale *manierismului*). Și din rațiuni istorice și din rațiuni sistematice se cere deci lămurită problema raporturilor între baroc și clasicism, ca și aceea a raporturilor între clasicism și manierism.

Baroc și clasicism.

În periodizările literare mai noi, clasicismul este precedat de epoca *barocului* și există cercetări care susțin, cu argumente uneori specioase, că există prelungiri și imixtiuni baroce pînă în plină înflorire a perioadei clasice (spre a nu mai vorbi de Corneille, se afirmă că pînă și creația lui Racine, prototip tradițional al clasicului „pur", ar aparține de fapt *barocului tîrziu*); s-au făcut auzite chiar voci (Helmut Hatzfeld) pentru care întregul clasicism francez n-ar fi decît o variantă a barocului. Mai ales din cel de-al doilea deceniu al acestui secol, o adevărată „modă" a barocului a început să cuprindă istoria literară, centrul ei de iradiație constituindu-l Germania. Pentru înțelegerea acestui

fenomen bogat în consecințe, un sumar istoric al conceptului *baroc* este indispensabil[14].

Etimologic vorbind, două sînt originile posibile ale acestui termen. Unii îl derivă din adjectivul portughez *barroco* sau de la cel spaniol *barrueco*, care denumeau, după cît se pare la început în limbajul tehnic al bijuteriilor irregularitatea formei anumitor perle. Cuvîntul e înregistrat în Portugalia din 1563 la Garcia da Orta) iar în Spania el figurează în *Jesoro de la lengua castellana* al lui Covarrubias (1611). Cu acest sens, el a trecut în Franța sub forma de *baroque*. Cea dintîi înregistrare în vreun dicționar francez o întîlnim în *Dictionnaire universel* al lui Furetière: „Este un termen de giuvaergerie care nu se folosește decît în legătură cu perlele de o rotunjime imperfectă. În Dicționarul Academiei franceze din 1694 cuvîntul figurează cu următoarea definiție: „*baroc*, adjectiv. Se spune numai cu privire la perlele de o rotunjime cu totul imperfectă. Un colier de perle baroce". În ediția din 1740 se indică și posibilitatea utilizării lui figurate: „*baroc* se spune de asemenea, în înțeles figurat, pentru neregulat, bizar, inegal. Un spirit baroc, o expresie barocă, o figură barocă". Majoritatea dicționarelor reține această etimologie. Cealaltă ipoteză derivă termenul din *baroco* (uneori *baroko*), numele unuia dintre modurile celei de a doua figuri silogistice din clasificarea scolastică (Orice P este M; unii nu sînt M; deci unii S nu sînt P; sau, ca să reluăm exemplul dat de Croce și citat de R. Wellek în studiul menționat: „Toți proștii sînt încăpățînați; unii oameni nu sînt încăpățînați; deci unii oameni nu sînt proști"). Cei care susțin această ipoteză (Karl Borinski in *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie* 1, 1914, Benedetto Croce în *Storia della Età barocca in Italia*, 1929 etc.), arată, pe bază de documente revelatoare, că raționamentele de tipul *baroco* au fost resimțite, încă din secolul al XVI-lea, ca avînd un aer sofistic, inutil întortocheat: termenul s-ar fi încărcat, în chip firesc, cu astfel de sensuri și cu altele înrudite, ajungînd să desemneze, cu implicații peiorative, complicația, artificiul sofistic etc. Poate și sub influența termenului spaniol, foarte asemănător fonetic și nu prea îndepărtat ca semnificație, s-au format unele dintre accepțiunile curente în secolul al XVIII-lea: bizar, extravagant, etc.

După cum rezultă din cercetările lui V. L. Tapiè cu privire la definiția și istoricul cuvîntului *baroc*, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea apare tendința de a-l utiliza în legătură cu artele (mai ales muzica și arhitectura). În *Suplimentul* din 1776 la *Enciclopedie*, *barocul* este aplicat muzicii, într-un articol datorat lui Jean-Jacques Rousseau: „Baroc, în muzică; o muzică barocă este aceea a cărei armonie e confuză, încărcată de modulații și disonanțe, a cărei intonație e dificilă și a cărei mișcare e constrînsă". O notă adaugă — detaliu interesant — că „După toate aparențele acest termen vine din *baroco*-ul logicienilor". În 1788, în *Enciclopedia metodică*, Quatremère de Quincy pune barocul în legătură cu arhitectura: „Baroc, adjectiv. Barocul în arhitectură

[14] O grupare bogată — dar fatalmente incompletă — a referințelor la problema barocului găsim în *The Concept of Baroque în Literary Scholarship* de R. Wellek (cf. R. Wellek, *Concepts of Criticism*, Yale University Press, 1963). Mai vezi, în aceeași direcție, V. L. Tapié *Le Baroque et le Classicisme* (Paris, Plon 1957) și *Le Baroque* (col. *Que sais-je?*). Indicăm, firește, lucrări care, din imensa bibliografie a barocului, se preocupă de aspectul terminologic al chestiunii.

este o nuanță a bizarului. El este, dacă vrem, rafinamentul sau, dacă putem spune așa, abuzul. (...). Ideea de baroc antrenează după sine pe aceea a ridicolului împins la exces. Borromini a dat cele mai mari modele de bizarerie. Guarini poate trece drept un maestru al barocului" etc. Barocul e deci un *stil* în arhitectură, un stil excesiv și condamnabil însă.

Cel dintîi care folosește termenul de *baroc* spre a defini prin el un întreg *stil artistic*, și anume pe acel din imediata succesiune a Renașterii, este marele istoric elvețian Jakob Burckhardt în *Ciceronele* său (*Der Cicerone*, Basel, 1855), conceput, cum o arată și titlul, ca un ghid al monumentelor artistice (arhitectură, sculptură, pictură) din Italia, începînd cu antichitatea clasică. Unghiul din care e privit *barocul* nu este însă unul favorabil: admirator al clasicismului greco-latin și renascentist, Burckhardt vede în *baroc* un *stil al decadenței*. Noțiunea își lărgește destul de repede sensul. Nietzsche, mult mai tînărul coleg al lui Burckhardt la Universitatea din Basel (din 1868), va vorbi de baroc în legătură nu numai cu fenomenul artistic post renascentist, dar și cu unele aspecte ale culturii grecești antice (faza barocă a elocinței grecești etc.) Pe o linie asemănătoare va vorbi și Wilamowitz-Moellendorff de un „baroc antic", denumind astfel stilul artei elenistice. Spre sfîrșitul secolului trecut încep să apară și primele analize sistematice ale barocului ca stil cultural. De o largă influență s-au bucurat, în această privință, lucrările lui Heinrich Wölfflin, începînd cu *Renaștere și baroc (Renaissance und Barock*, 1888) și pînă la faimoasele *Concepte fundamentale ale istoriei artei* (*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915).

Cu Wölfflin începe un proces fecund și amplu de revalorificare a barocului. Pe de altă parte, deși barocul e definit în primul rînd ca un stil artistic, Wölfflin indică printre cei dintîi posibilitatea aplicării termenului la literatură și muzică. Astfel, diferențele între spiritul Renașterii și cel al barocului sînt verificate, între altele, prin sublinierea contrastelor între *Orlando furioso* al lui Ariosto (1516) și *Ierusalimul eliberat* (*Gerusalemme liberata*, 1584) al lui Torquato Tasso. Contribuția cea mai însemnată a lui Wölfflin o constituie însă plasarea barocului într-o schemă evolutivă dual: istoria artelor ar pune în evidență o evoluție necesară de la *clasic* la *baroc*, ilustrată cu numeroase exemple prin trecerea de la Renaștere la baroc. Atît conceptul de *clasic* (care e definit, între altele, prin triumful „formei închise" și al staticului), cît și cel de *baroc* (în care se impune „forma deschisă" și dinamismul) nu mai sînt văzute într-o accepțiune pur istorică, dobîndind și o valoare tipologică și categorială. Trecerea de la *clasic* la *baroc* ar fi caracteristică tuturor perioadelor evolutive din istoria artelor. E lesne să ne dăm seama că, la Wölfflin și la elevii săi, schema *clasic — romantic* a fost înlocuită cu aceea de *clasic — baroc*, desigur într-o sistematizare nouă, dar păstrînd în esență caracterul abstract al unei dialectici binare [15].

[15] Părăsind pentru o clipă firul principal al expunerii noastre și punîndu-ne problema valorii reale a unor astfel de categorii stilistice contrapuse, nu putem să nu fim de acord cu penetranta critică la care le-a supus Lucian Blaga în *Trilogia culturii (Geneza metaforei și sensul culturii)*, fără ca prin aceasta să aderăm neapărat la teoria stilistică a filozofului român: „Wölfflin și mulți alți cercetători s-au străduit chiar să ne dea o „lege evolutivă". Înțelegînd stilurile monocategorial, acești cercetători au crezut că pot să stabilească o rînduială, cu forță

După 1920, termenul de *baroc* beneficiază de condiții favorabile pentru o tot mai largă răspîndire, în primul rînd în Germania, și datorită unei împrejurări particulare: e vorba de afirmarea plenară, în această țară, a curentului expresionist. „Poezia barocă — notează R. Wellek în studiul citat—a fost resimțită ca asemănătoare celei produsă de recentul expresionism german, cu limbajul lui turbulent, încordat, rupt și cu viziunea lui tragică asupra lumii, consecință a războiului". Tot acum, termenul pătrunde în majoritatea limbilor europene cu sensul lui istoric și estetic, sporindu-și nuanțele semantice cu aproape fiecare nouă utilizare a sa. A face un istoric al acestei diversificări ar depăși cu mult limitele între care ne-am propus să situăm discuția noastră. Ne vom mulțumi, deci, ca și în cazul clasicismului, cu indicarea doar a direcțiilor generale pe care le poate evidenția (din unghiul contextelor) folosirea *barocului* ca termen artistic-literar. Cele trei axe semantice pe care le-am stabilit în definirea clasicului se vor dovedi și în această împrejurare de folos.

I. Vom constata, așadar, că în limba comună *barocul* a manifestat tendința să-și păstreze inițialul accent evaluativ: accent opus, în chip evident, *clasicului*. Prin *baroc*, pe acest plan, continuă să se înțeleagă: neregulat, ciudat, bizar, extravagant etc.

II. „Istoricizîndu-se", conceptul de *baroc* n-a fost, la început, lipsit de implicațiile peiorative pe care le avea în folosirea lui curentă. Burckhardt numea, cum s-a văzut, cu acest termen epoca declinului, a decadenței Renașterii (Renașterea fiind considerată „canonică", deci clasică); față de puritatea și armonia lui Rafael, arta lui Michelangelo anunță deja *barocul*; judecata istorică e, la Burckhardt, și o judecată de valoare. N-a trecut mult însă și *barocul* și-a pierdut, ca noțiune istorică, vechile și destul de stăruitoarele nuanțe peiorative. În accepție istorică, termenul s-a generalizat mai întîi în istoria artelor. Stilul baroc în arhitectură, pictură, sculptură, decorație e în deobște socotit a fi o consecință a Contra-Reformei care-și răspîndește influența în a doua jumătate a secolului al XVI-lea (după Conciliul ecumenic din Trent, 1545—1563) în țările catolice, începînd cu Italia, Spania, Portugalia, Germania, Elveția etc. și extinzîndu-se pînă dincolo de Ocean, în America latină (în primul rînd în Mexic). Aplicat literaturii, *barocul* desemnează în genere ultimele decenii ale secolului al XVI-lea și aproape în întregime secolul al XVII-lea, ba chiar, uneori, și începutul celui de-al XVII-lea. Așa stînd lucrurile, am putea vorbi, în istoria literară mai nouă, de o adevărată luptă dintre *clasicism* și *baroc*; acesta din urmă a supus unui atac din mai multe direcții *clasicismul* istoriei literare tradiționale și a încercat să-i reducă aria, dacă nu chiar s-o ocupe în întregime. După cum se va vedea, însă, tendința de a face din clasicismul secolului al XVII-lea o simplă variantă a barocului nu reprezintă în cele din urmă decît

---

de lege, o pendulare dialectică între „clasic" și „baroc", sau între „liniar" și „pictural", între „tectonic" și „contratectonic" etc. Dacă privim lucrurile sub unghiul teoriei noastre stilistice căutarea unei legi în acest domeniu se demască singură ca o jalnică himeră. Toate încercările de acest soi sînt osîndite să rămînă eforturi fără folos. Dacă stilurile ar fi monocategoriale, s-ar putea într-adevăr spera să se găsească o asemenea lege de pendulare dialectică și de contrast istoric. Un stil e pluricategorial, iar experiența istorică ne arată că o matrice stilistică nu e niciodată *total* atinsă de dialectica tezei și antitezei, ci numai parțial". (L. Blaga, *Trilogia culturii*, Fundația regală pentru literatură și artă, 1944, p. 461.)

un abuz terminologic. Revenind la *barocul* literar în accepție istorică, trebuie spus că el a precedat și în unele cazuri a coexistat cu clasicismul, fără a se confunda cu acesta. Ca și în istoria artelor, o legătură cu mișcarea Contra-Reformei se poate stabili și pe plan literar. O astfel de raportare nu ne poate furniza însă decît o explicație parțială a genezei barocului. Pentru a da un exemplu, barocul englez, cu etapele lui, începînd din ultimul pătrar al secolului al XVI-lea cu *eufuismul* lui John Lyly (1554?—1606), trecînd prin bogata creație a elizabethanilor, inclusiv Shakespeare (pe care o seamă de cercetători moderni îl consideră un poet pur baroc) și pînă la subtila lui înflorire în așa numita școală a „poeților metafizici" din prima jumătate a secolului al XVII-lea (John Donne, Abraham Cowley, Andrew Marvell etc.), ba chiar, poate, cum susțin unii, pînă la John Milton,— poate fi doar în mică măsură explicat printr-o influență directă, fie și indirectă a Contra-Reformei, deși problematica religioasă e acută în multe dintre momentele evoluției lui, de-a lungul unui veac și mai bine. Așa că am putea afirma că barocul poetic nu-și are neapărat principiul în Contra-Reforma ca atare, cît în starea de tensiune spirituală pe care o generează marile conflicte religioase din secolele XVI—XVII. Barocul ne apare ca expresia unei crize a conștiinței căutîndu-și o *compensație estetică;* de aceea, poate, una dintre ultimele consecințe ale barocului ni se înfățișează sub forma unei *estetizări a însești stări de criză.* Dintr-un asemenea unghi putem înțelege mai adecvat multiplicitatea de aspecte (nu odată contradictorii) pe care le îmbracă barocul literar european din secolele XVI—XVII; și acea luxurianță nebună a formelor, și acel cult al dinamismului și-al neîngrăditei libertăți estetice, și acea predilecție pentru diversitatea plastică a tuturor metamorfozelor imaginabile, și acea imensă sete de *iluzie* (semn al unei profunde *deziluzii*), și acea continuă pendulare între senzualitate și austeritate ascetică, și acea dramatică zbatere între polul idealității și acel al picarescului ironic, care definesc specificul atît al artei cît și al poeziei barocului, atît de deosebite, în ciuda numeroaselor interferențe tematice și stilistice — de plenitudinea vitală și de energetismul care, în perioada Renașterii, dăduseră naștere unei luminoase aspirații spre ordine, unitate, simetrie.

III. Situîndu-ne pe axa clasificatorie vom constata că, în chip firesc, prin abstractizarea și sistematizarea celor mai de seamă trăsături ale barocului istoric, s-a format un concept mai larg al barocului, morfologic-estetic. Delimitarea netă a acestui concept de cel istoric e extrem de dificilă, dacă nu imposibilă. Ori de cîte ori vom avea de a face cu o folosire categorială a *barocului* (chiar și într-un context istoric) putem spune, totuși, că accepția clasificatorie e mai marcată. Iată, de pildă, cum abordează problema barocului Lucian Blaga, în *Trilogia valorilor (Știință și creație):* „Între multe alte aspecte ale barocului trebuie să amintim în deosebi înclinarea spre înflorirea abuzivă a formelor; forma se debordează pe sine însăși prin repetiție, se depășește prin suprapunere de forme. Între clasic și baroc, subt acest unghi, este o deosebire ca de la o *floare simplă* crescută în natură, la o *floare învoaltă* de aceeași specie, crescută și cultivată în grădină. *Învoltul* este o categorie esențială a plăsmuirilor de stil baroc. Categoria învoltului și-a pus pecetea pe toate produsele barocului. Fie că e vorba de-o catedrală, fie că e vorba de-o statuie, fie că e vorba despre o concepție. Similitudinile de stil dintre teoria preformațiunii a naturaliștilor

de orientare barocă și concepția metafizică a lui Leibniz, foarte reprezentativă pentru timpul său, sînt izbitoare. Lume, unica și marea lume a lui Dumnezeu, se descompune la Leibniz în „monade", dar fiecare monadă este după părerea sa o „lume întreagă", văzută într-un anume fel. *Lumea* cu alte cuvinte este compusă din *nenumărate „lumi"*. Între lumea văzută de orice spirit clasic, una, singulară, și lumea văzută de mintea barocă a lui Leibniz, adică lumea compusă din *nenumărate* lumi, este o deosebire ca între o floare de măceș și trandafirul învolt" [16].

E limpede pentru oricine își concentrează o clipă atenția asupra acestui citat că, deși într-un cadru istoric, *barocul* e considerat sub unghi categorial, procedare întru totul firească la un filozof al culturii cum este Lucian Blaga: modul în care e formulată opoziția *clasic-baroc* apare deosebit de elocvent într-o atare privință. Pe de altă parte, un istoric propriu-zis va aplica rare ori, și cu multă prudență, o noțiune cum e aceea de baroc mai multor domenii de creație simultan, spre a descoperi *categoria unificatoare:* definițiile lui sînt *„succesive"*, în timp ce acele ale esteticianului sau filozofului sînt *„integratoare"*.

În sensul pe care-l discutăm, barocul (ca și clasicul, romanticul etc.) poate fi văzut ca reprezentînd o tendință spirituală mai generală a individului uman creator, care s-ar manifesta în epocile cele mai diverse. Utilizat în acest fel barocul ar conține o indicație de ordin structural-tipologic, inplicațiile istorice estompîndu-se aproape total. „Barochistul — scrie G. Călinescu, în capitolul introductiv la *Impresii asupra literaturii spaniole*, din care am mai citat — e tipul artistului de „atelier" care face „artă pentru artă", analizînd regulele și perfecționîndu-le, amplificîndu-le". O astfel de viziune justifică stabilirea unor relații între personalități și opere dincolo de orice filiații sau contingențe istorice. „Făcînd aplicații — continuă G. Călinescu — vom înțelege că arta alexandrină merge către baroc, că Bernini, Marino, Gongora ca secentiști baroci au înrudiri cu parnasienii de la Th. Gautier încoace, cu Mallarmé, cu Paul Valéry, cu oricine cultivă „arta pură". La noi spiritul „artist" de atelier e vizibil la Bolintineanu (poet foarte barochist), mai puțin poate la Macedonski, apoi la Arghezi, Blaga, Ionel Teodoreanu, dar firește în felurile proporții".

Modul de a concepe barocul al lui G. Călinescu este într-o anume măsură tributar, între altele, viziunii lui Eugenio d'Ors a cărui carte *Lo Barroco* (1935), tradusă în același an în limba franceză, a stîrnit un ecou dintre cele mai largi [17]. Filozoful și esteticianul spaniol vede în baroc o categorie mult mai largă decît teoreticienii anteriori, ca o *constantă* în istoria spirituală a umanității. Radical distinct de *clasic*, barocul este pentru Eugenio d'Ors un *concept sistematic* (în analogie cu sistemele anatomice: „sistemul nervos", „sistemul vascular" etc., care permit depășirea clasificărilor topografice, bazate pe contiguitate, în favoarea unora capabile să asocieze puncte îndepărtate ale corpului, și să disocieze altele apropiate): „Vîrste", „Epoci", „Secole", corespund în cronologie „zonelor" și „regiunilor" topografice: în timp ca și în spațiu, o reflexie atentă

[16] Lucian Blaga, *Trilogia valorilor*, Fundația regală pentru literatură și artă, 1946, p. 120.

[17] Eugenio d'Ors, *Du baroque*, Ed. Gallimard, 1935; am folosit noua ediție ilustrată, apărută tot la Gallimard în 1968.

relevă prezenţa *sistemelor*, a sintezelor efective, care reunesc elementele îndepărtate şi disociază elementele apropiate sau contigue". Astfel, două personalităţi perfect contemporane cum sînt Voltaire şi Rousseau aparţin fiecare unui sistem diferit: Voltaire celui raţionalist (clasic), Rousseau celui romantic (romantismul fiind o specie a barocului pentru E. d'Ors.) Barocul este definit — într-un spirit iniţiat de filozofia germană a culturii — ca un *Eon*, noţiune împrumutată din gîndirea alexandrină şi care împacă ideea de *permanenţă* cu aceea de *istoricitate*: un *eon* este proiecţia în timp a unei categorii imuabile, metafizice. Eonul baroc şi-a găsit şi-şi va găsi întrupări, forme de manifestare diverse, în mai toate epocile şi zonele geografice. În analogie cu *Sistemul naturii* al lui Linné (care e şi el socotit un baroc), Eugenio d'Ors propune următoarea schemă a speciilor genului Baroc:

GEN: BAROCCHUS

SPECII

Bar. pristinus (tipul stilizării preistorice: preistoria fiind „matricea" barocului).
Bar. archaicus (cuprinzînd civilizaţiile antice cretană şi miceniană, precum şi o bună parte din sfera mai largă a civilizaţiilor întregului Orient antic).
Bar. macedonicus (varietate istorică, restrînsă la perioada imediat anterioară lui Alexandru).
Bar. Alexandrinus (civilizaţia şi cultura elenistică).
Bar. romanus (civilizaţia Romei imperiale şi influenţa ei în Orient).
Bar. budhicus (India cunoaşte şi ea barocul într-o variantă budică specifică).
Bar. pelagianus (de la ereticul Pelagius din sec. IV—V, susţinător al doctrinei liberului arbitru şi negator al concepţiei despre păcatul original. Împotriva lui s-a pronunţat cu vehemenţă Augustin, făcînd ca ideile lui despre libertatea şi demnitatea naturală a omului să fie condamnate drept eretice).
Bar. gothicus
Bar. franciscanus (de la Francisc din Assisi).
Bar. manuelinus (se referă la stilul „manuelin" portughez din sec. XV—XVI).
Bar. orificencis („plateresc spaniol").
Bar. nordicus (Nordul Europei în sec. XVI—XVII: Rembrandt e un reprezentant al barocului nordic).
Bar. palladianus (de la numele arhitectului Palladio).
Bar. rupestris (sau *„grottesco"*, de la *„grotta"*, peşteră: în arhitectura grădinilor, fîntînilor etc.)
Bar. Maniera (manierismul sec. XVI—XVII).
Bar. tridentinus, sive romanus, sive jesuiticus (stilul Contra-Reformei iniţiat după Conciliul din Trent).
Bar. „Rococo" (Franţa—Austria).
Bar. romanticus (sfîrşitul sec. XIX; ca reprezentanţi sînt citaţi Wagner, Rodin, Rimbaud, W. James etc.).
Bar. posteabellicus (după primul război mondial).
Bar. vulgaris (cuprinzînd manifestările folclorice).
Bar. officinalis (barocul capricios, multiform al manifestărilor particulariste, pitoresc-tradiţionaliste etc.).

După cum se vede, transformînd barocul într-un *eon*, Eugenio d'Ors scapă de dificultățile teoretice pe care le implică includerea barocului într-o „schemă evolutivă" (de tipul celei wölffliniene): opoziția baroc-clasic nu mai are nici o funcție istorică determinantă (unul fiind conceput ca o reacție împotriva celuilalt); ea devine echivalentă cu distincția dintre două sisteme anatomice, ca să reluăm sugestia filozofului spaniol: cu distincția, bunăoară, între sistemul nervos și cel vascular. Avem de a face, așadar, cu o structuralizare tipologică extremă a barocului, cu o desprindere a lui totală din dinamica propriu-zisă a istoriei culturii: e adevărat că barocul se manifestă istoric, dar ca o pură emanație a unei categorii spirituale, transcendentă în raport cu istoria; folosirea termenului de *eon* ne arată că autorul are o concepție de tip *„emanatist"* proprie gînditorilor neoplatonici alexandrini și succesorilor lor moderni. Eseul lui Eugenio d'Ors, — unul dintre cele mai strălucite din bogata constelație eseistică prin care s-a ilustrat Spania veacului nostru — conferă barocului un sens metafizic: sens prea vast pentru necesitățile „operaționale" nu numai ale istoriei artelor sau literaturilor, dar chiar și ale esteticii generale. Nu este mai puțin adevărat însă că Eugenio d'Ors a generat prin cartea sa un nou interes pentru baroc, mai ales în țările latine, în Franța în primul rînd. Termenul de baroc a înregistrat o circulație sporită: dar poate că tocmai această circulație tot mai largă a constituit unul dintre factorii declanșatori ai unei reacții terminologice, previzibilă încă din deceniile al II-lea și al III-lea ale secolului nostru, împotriva barocului.

În ciuda marii labilități semantice la care ajunsese, *barocul* ca termen literar n-ar fi ridicat probleme atît de complicate dacă nu s-ar fi impus în ultimele cîteva decenii un nou termen, acela de *manierism*, care să dispute cu o vehemență mereu mai mare teritoriul artistic și literar care intrase în stăpînirea aproape legitimă a barocului. O astfel de împrejurare, adăugată altora similare (apariția și amplificarea semantică a *romanticului*, apoi a *barocului* etc.) ne-ar îngădui să vorbim, metaforic, de un „imperialism" al termenilor literar-artistici...

Manierism [18] și clasicism

Termenii de *manieră* și de *manierism* nu sînt foarte noi în limbajul critic, dar ar fi fost (chiar și în urmă cu cîteva decenii) greu de prevăzut că le era rezervată o carieră dintre cele mai bogate și mai rapide în domeniul, destul de mobil de altfel terminologiei studiilor literare și artistice. *Manieră* și *manierism* (derivînd din latinescul *manus*, care dat substantivul *main* și apoi verbul *manier* cu sensul de *a mînui*) a fost folosit în legătură cu pictura și sculptura

[18] În legătură cu termenul și conceptul de *manierism*, referințele cele mai importante sînt: E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, 1948 (lucrare tradusă între altele în franceză și în engleză); G. R. Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*, Hamburg, 1957 și G. R. Hocke, *Manierismus in der Literatur*, Hamburg, 1959. La noi, problema manierismului a fost luată în discuție de Tudor Vianu în studiul *Manierism și asianism* (cf. Tudor Vianu, *Studii de literatură universală și comparată*, Ed. II-a, Editura Academiei, 1963). Vezi de asemenea eseul lui Nicolae Balotă, *Explorări în universul manierismului*, în *Euphorion*, E. P. L., 1969.

mai întîi, cu o accentuată nuanță peiorativă, pentru a sublinia excesul de îndemînare și de rafinament, dublat de o lipsă de substanță artistică reală.

O încercare de a da o definiție mai profundă *manierei*, de a-i fixa locul în domeniul esteticului, ne întîmpină într-un foarte cunoscut articol al lui Goethe scris curînd după întoarcerea lui din Italia: *Über einfache Nachahmung der Natur, Manier und Stil* (*Despre simpla imitație a naturii, manieră și stil*, 1788). Simpla *imitație* este o primă treaptă în reprezentarea artistică a naturii, ea este practicată de structurile liniștite și senine, dar limitate. *Maniera* apare atunci cînd artistul se exprimă pe sine, cînd reprezentarea capătă un accent subiectiv, un timbru individual puternic. *Stilul* înseamnă o depășire și a obiectivității *imitației* și a subiectivității manierei: el ne oferă reprezentarea „esenței lucrurilor": „Stilul este gradul cel mai înalt la care arta poate ajunge, deopotrivă cu nivelul supremelor eforturi omenești. Dar el nu poate fi atins decît după ce arta a lăsat în urmă etapa imitației naturii, după ce ea și-a făurit un limbaj general de forme și după ce, prin studiul adînc și precis al obiectelor, a izbutit să cunoască însușirile lucrurilor, să cuprindă și să poată imita seria formelor caracteristice ele naturii întregi. După cum simpla imitație se întemeiează pe sentimentul existenței liniștite și a prezentului îmbrățișat cu simpatie, după cum „maniera" cuprinde aparențele lumii cu o sensibilitate vie și mobilă, tot astfel stilul se dezvoltă din temeiurile cunoașterii, din esența lucrurilor, întrucît ne este îngăduit de a o cunoaște în forme vizibile și pipăibile" (traducerea citatului îi aparține lui T. Vianu, op. cit., p. 615). Nu-i însă mai puțin adevărat că Goethe nu a folosit termenul și noțiunea de *manierism* cu sensul rezultat din această definiție a *manierei*. *Manierismul* continuă pentru Goethe să semnifice „facilitate", în înțelesul tradițional, cum observăm, de pildă, în *Convorbirile* cu Eckermann [19], cînd vine vorba despre o serie de „artiști care procedează în lucrările lor cu prea multă ușurință, căzînd, la urma urmei, în manierism. — Manierismul, spunea Goethe, nu urmărește decît rezultatul final, fără să te facă să guști plăcerea lucrului în sine. În schimb, talentul mare și adevărat își află suprema fericire în munca la opera de artă".

Manieră și *manierism* și-au precizat ceva mai tîrziu un conținut istoric în terminologia criticii artistice. Astăzi orice istorie a artelor definește ca maniériști pe artiștii din a doua jumătate a secolului al XVI-lea și uneori, chiar de la începutul celui de al XVII-lea, cum ar fi, de pildă în Italia, Pontormo, Parmigiano, Tintoretto, Bronzino etc. În linii mari, manierismul s-ar situa între Renaștere și baroc, dar din pricina numeroaselor contingențe cronologice, tematice și chiar stilistice o distincție foarte netă între manierism și baroc nu este, în fapt, posibilă, decît ca o ipoteză de lucru confirmată în mai mare sau mai mică măsură de cazurile reale, niciodată însă integral. Trebuie remarcat că în studiile artistice (și apoi literare) din Germania termenul de *manierism* a păstrat și a dezvoltat sensul pe care-l dădea Goethe *manierei*. Inclus într-o explicație a dinamicii istorice a stilurilor, manierismul va apare, așadar, ca o „revanșă" subiectivă (și în bună măsură irațională) asupra obiectivismului rațional al idealurilor Renașterii. Se găsește, astfel, pregătit terenul pentru o

[19] *Trad. cit.*, Partea I, 28 februarie 1824, p. 106

nouă opoziție, aceea dintre *clasicism* și *manierism*; această opoziție folosește majoritatea elementelor vechii distincții între clasic și romantic, sau ale celei ulterioare între clasic și baroc, structurîndu-le însă distinct. În esență, totuși, nu obținem decît tot o schemă evolutivă duală, care va tinde să le elimine pe celelalte spre a-și justifica utilitatea. Ținta imediată a acestei noi „subversiuni" terminologice o va constitui, se înțelege, barocul. Adept pasionat al barocului, Eugenio d'Ors simțise încă din 1935 primejdia. Explicînd în eseul despre baroc (ed. cit., p. 142—143) noțiunea de *Barrochus „Maniera"*, el relevă încercarea de a se defini drept manieriști o serie de pictori între care și El Greco „Totuși — scrie d'Ors — tendința actuală a criticii germane — tendință respectabilă cu condiția să nu confunde genul cu specia, pretinzînd, de pildă, că trebuie făcută o diferențiere între „Manierism" și „Barochism", ceea ce ne-ar duce prea de tot aminte de faimoasa firmă: „Hotelului Universului și-al Portugaliei" — este de a califica tot acest grup prin termenul „Manierism"; în ceea ce ne privește, noi nu vedem nici un inconvenient în a vorbi despre un *Barrochus „Maniera"*. Pericolul încă vag pe care-l simțise Eugenio d'Ors s-a agravat mult în timpul din urmă. „Poate că — observă R. Wellek în finalul studiului despre *Conceptul de baroc* — trăsătura cea mai răspîndită a discuțiilor despre baroc din ultimii ani a fost aceea de a înlocui complet termenul sau de a-l dezintegra în mai mulți componenți care se referă fie la realități estetice succesive cronologic, fie la realități cu o existență simultană. E. R. Curtius a sugerat ca Barocul să fie înlocuit cu termenul de Manierism" etc. Și, într-adevăr, Curtius face din manierism una dintre „constantele literaturii europene", înțelegînd prin acest termen toate tendințele *opuse clasicismului*, indiferent de situația lor cronologică față de clasicism (preclasice, contemporane, postclasice). Forma originară a acestei opoziții va fi descoperită în antichitatea greacă, în opoziția dintre *aticism* și *asianism*, discutată încă de Cicero și de Quintilian. Dezvoltînd distincția preconizată de Curtius, G. R. Hocke introduce în discuție și alte perechi de concepte opuse, corespunzătoare tipului clasic și celui manierist (de pildă: *mimesis — phantasia*) identificînd mai multe perioade manieriste în decursul istoriei artistice și literare a Europei (romantismul ar fi și el o manifestare manieristă, cea mai recentă constituind-o însă diferitele curente de avangardă ale secolului nostru, dadaism, suprarealism etc.

Ceea ce se impune, la capătul acestei (destul de sumare, de altfel) cercetări în domeniul terminologiei este stabilitatea clasicismului ca noțiune estetică, tendința lui de a fi luat ca punct de referință în construcția diferitelor scheme estetice evolutive. Aceasta, însă, în dauna preciziunii sensului său istoric, cum s-a putut vedea din variatele exemple citate. Situația este identică în cazul tuturor termenilor critici cu un statut ambiguu, istoric și estetic în același timp. Contaminările într-o direcție sau în alta sînt inevitabile. Chiar dacă nu-și dă seama, istoricul literar folosește un termen cum este acela de clasic și în sens estetic, după cum esteticianul sau filozoful culturii introduce în clasificările sale, oricît s-ar strădui el să nu cadă într-un asemenea păcat, implicații și nuanțe istorice. O astfel de împrejurare face foarte dificile opțiunile terminologice (de-o primordială însemnătate, totuși) ale istoricului literar confruntat cu o perioadă distinctă a evoluției literaturii: în cazul nostru secolul al XVII-lea și o parte a secolului al XVIII-lea în Europa. Istoria literară tradi-

ţională vede în această epocă triumful *clasicismului*, mai întîi în Franţa, de unde, în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, influenţa lui începe să pătrundă şi în alte literaturi, fenomen care se prelungeşte pînă către mijlocul secolului al XVIII-lea şi, uneori, chiar după aceea. Odată cu introducerea în limbajul critic a barocului lucrurile s-au complicat însă. Este clasicismul de tip francez o negaţie a barocului (cum susţin unii) sau o variantă a acestuia? Şi mai dificilă este însă situarea diferiţilor poeţi — în cazul că admitem distincţia între baroc şi clasic — în raport cu aceste curente. Apariţia şi răspîndirea recentă a noţiunii de manierism nu sînt de loc de natură să simplifice lucrurile, dimpotrivă.

E bine, de aceea, să precizăm încă de pe acum punctul nostru de vedere general. Sfîrşitul secolului al XVI-lea şi o parte a secolului al XVII-lea (cu posibile prelungiri pînă la sfîrşitul lui) ne apar ca dominate de baroc, încorporat în forme diferite de la o literatură la alta, dar revelînd un fond comun de atitudini şi de intuiţii artistice. Deşi, în afară de înlocuirea barocului cu manierismul ar fi posibilă (cum sugerează unii cercetători mai noi) o distincţie între baroc şi manierism (barocul stînd sub categoria *exagerării* şi a *multiplicării*, manierismul sub aceea a *distorsiunii pur subiective* a imaginilor realului), noi vom cuprinde şi îndrumările manieriste, luate în acest sens, tot în cadrul barocului. Sub unghi estetic, contradicţia fundamentală a perioadei în discuţie ne pare a fi aceea între baroc şi clasicism: barocul postulînd o infinită *libertate a creaţiei*, clasicismul îşi va defini gradual o doctrină estetică opusă, inspirată din *spiritul critic* al raţionalismului şi construită ca un ansamblu complex de reguli pentru îndrumarea geniului creator. Poetica clasică şi, odată cu ea, întregul curent clasic se vor destrăma în cursul veacului al XVIII-lea ca urmare, pe de o parte, a acţiunii corosive a relativismului iluminist (fază mai avansată a aceluiaşi *spirit critic* din care se născuse clasicismul), pe de altă parte mutaţiilor intervenite în sensibilitatea literară, aşa cum se mărturisesc ele în sentimentalism şi preromantism.

SCHIȚĂ PENTRU RELAȚIA DE ADÎNCIME SCHOPENHAUER-EMINESCU

ION DUMITRESCU

1. Relația Schopenhauer — Eminescu este printre cele mai dezbătute de istoriografia noastră literară, încît latura ei principală poate fi considerată ca lămurită. Loc pentru observații noi rămîne însă oricînd deschis, dată fiind extensiunea terenului pe care a operat această relație, lunga ei dăinuire în timp și, mai ales, adîncimea ei. De aceea, în cele ce urmează, revenim cu o serie de propuneri care, din cîte știm, nu au fost făcute.

2. Căutînd să lămurească temeiurile pentru care etica marelui pesimist a devenit parte constitutivă a vibrației eminesciene, cercetătorii au subliniat înrudirea profundă dintre personalitatea poetului caracterizată prin setea de absolut și reversul durerii, de o parte, și, de altă parte, propoziția voinții ursită să se afirme fără noimă și să se nege la nesfîrșit.

La acest element de afinitate electivă, trebuie adăugată împrejurarea, intuită just de Vianu în studiul său, dar amintită numai în lumină de o clipă, că adîncirea lui Eminescu în poezia noastră populară, îmbogățirea propriei substanțe prin contactul cu această poezie s-a constituit, la momentul indicat, în factor aperceptiv pentru recepționarea principalei teze schopenhaueriene. Și s-a constituit în mod neîndoios, deoarece dorul doinelor, prin ce cuprinde ca aspirație misterioasă și de neîmplinit, are întinse corespondențe cu propoziția pesimistă. Dovadă împrejurarea că ori de cîte ori poetul a transfigurat în intuițiile sale esența voinții, el a recurs la unul din termenii *dor* sau *dorință* pe care i-a determinat cu atributul nemărginirii.

Cu alte cuvinte, relația de adîncime: Eminescu — poezia populară a înlesnit cealaltă relație de adîncime: Eminescu-Schopenhauer.

3. Aici s-au oprit investigațiile privitoare la substratul aperceptiv pentru propoziția voinții. Ele trebuie, însă, duse mai departe și întregite cu ceea ce rezultă din examenul virtualităților pe care limba română, prin structurile ei indicate, le punea la dispoziția poetului, spre a capta în ele, fără parafrazare și fără nevoia recurgerii la simbol, noua intuiție despre lume.

Problema astfel pusă, necesită investigații îndelungi; ceva din esența ei însă răzbate, în factorii care vor fi călăuzit intuiția poetului atunci cînd a găsit mai expresiv și mai proprii pentru propoziția schopenhaueriană termenii *dor* și *dorință* decît echivalentul ei direct, *voință*, cuvînt la fel de vechi în limbă și tot de origine latină.

În această privință, răspunsul nu poate fi decît că termenii dor și dorință — mai ales primul — , prin faptul că numesc o tensiune sufletească persistentă, orientată spre afirmare, deși nedefinită în resorturile ei intime și ca atare, independentă față de subiect, prin înrudirea lor cu *durere* și derivatele, cuprind

adecvat și învăluie cu poezie sensul abstract al voinții metafizice. Într-un grad și cu puteri de sugestie fără echivalent în alte limbi. Lucrurile sînt de asemenea natură încît cu termenul *dor* se reeditează, pe un plan diferit, dar paralel ca semnificație, cele observate de Caracostea în legătură cu termenul *luceafăr*, care, pierzîndu-și în Occident înțelesul astral și reflexele adiacente, nu mai putea simboliza o înaltă valoare ideală decît în sînul limbii române, unde, prin capodopera lui Eminescu, și-a și împlinit destinul expresiv. Precizările acestea odată făcute, vor fi înțelese mai bine și cele ce urmează.

4. Una din cele mai dificile probleme ale cercetării literare este statornicirea și urmărirea izvoarelor în poezie. Pentru că, spre deosebire de ideologie unde infiltrațiile sînt limpezi chiar cînd formularea este radical diferită și procesul contaminării bogat, în poezie caracterul de sinteză inefabilă al intuiției stă ireductibil în fața investigației obișnuită să lucreze prin scrieri, identificări, confruntări. Este domeniul propriu literaturii comparate în care s-a lucrat mult, dar cu entuziasm din ce în ce mai scăzut. Mai scăzut, deoarece pînă la urmă s-a înțeles că transpunerile liniare de gînd și imagini, identitatea de motiv sau tema, paralelismul intrigii, similitudinea de atmosferă, oricît de spectaculoase, însemnează totuși prea puțin, abia vagă indicație pentru singura realitate importantă, pe lîngă expresie: zarea de suflet în care izvoarele își pierd conturul, spre a deveni sens liric, ansamblu de structuri. Acest sens liric, acest ansamblu de structuri atrage acum privirile comparatiștilor și de măsura în care ei vor izbîndi stă în funcție o bună parte din destinul istoriei literare.

Pe linia acestor preocupări, vor fi schițate cîteva propuneri asupra raporturilor dintre Eminescu și Schopenhauer.

5. Ca și Wagner, liricul român a aderat în totul la metafizica marelui filozof. O spun cei care l-au cunoscut, opera lui, o mărturisește el însuși cu claritate deosebită, mai ales în scrisoarea pe care din Charlottenburg o adresa la 5 februarie 1874 lui Titu Maiorescu, cînd, cu înaltă conștiință a răspunderii lămurea renunțarea sa la perspectiva de a fi profesor universitar: „Metafizica schopenhaueriană e exactă în împărțirea lumii ca voință și reprezentare. Lucrul în sine, întrucît nu poate fi cercetat nici prin observație interioară sau exterioară, trebuie să-l treci asupra ta. Însuși Schopenhauer nu găsește o expresie pentru aceasta decît imposibilitatea exprimării, ceva relativ, totuși nimic..."

Așa fiind, primul fapt care se impune este a arăta ce a însemnat pentru întreg procesul figurației eminesciene însușirea structurală a metafizicei pesimiste.

În această privință, lucrurile sînt clare. Împărtășind concepția despre lume a lui Schopenhauer, pentru marele liric întreg complexul expresiv se situiază în altă lumină. Fiindcă, teoretic vorbind, cîmpul de selecție pentru simbol se lărgește la nesfîrșit din clipa în care deosebirea dintre întrupările existenții aparține reprezentării și nu esenții lor ireductibile, voinței de a fi, prin care aceste întrupări rămîn identice. Ca atare, întreg spectacolul lumii fenomenale cheamă spre sine intuiția poetului, spre a descoperi corespondențele ce trebuie să existe între lucruri și ființe datorită misterioasei lor înrudiri din adîncime. Odată cu aceasta, se diferențiază și structura metaforei. Din simplu joc al închipuirii, cu finalitatea restrînsă cele mai adesea la plasticizarea gîn-

dului urmărit, metafora devine act de cunoaştere, scăpărare de lumină în taina vieţii.

De altă parte, concepţia schopenhaueriană despre lume, ca factor stilistic modelator, este o invitaţie la clasicism. La sobrietatea de vibraţie şi sobrietatea de expresie. Sobrietate de vibraţie, pentru că oricît de dureros i-ar fi cuprinsul, liniştea vine de la sine într-un univers pe deantregul solidar cu drama misterului închis şi a morţii. Sobrietate de expresie, pentru că esenţa fiind aceeaşi pretutindeni, zona dintre imaginea pură şi retorism se delimitează strict; dezvoltarea în diagonală, acumularea de situaţii echivalente nu au ce căuta.

6. Trecînd acum la felul cum poezia lui Eminescu se comportă faţă de aceste observaţii, două trăsături generale se impun:

I. Natura apare frecvent în poezia lui Eminescu, fără însă a fi scop în sine. Descrierea pentru descriere nu l-a interesat, ci totdeauna el a subsumat conturul plastic al universului unei valori de expresie, unui freamăt de adînc deopotrivă cu al sentimentului din noi. Natura a fost pentru el fie cadru, fie prilej de înălţare, mijloc de sugestie către faptul fundamental, către misterul ultim. Funcţiile acestea uneori se întrepătrund, dar dominanta lor, în ordinea de succesiune amintită, caracterizează şi evoluţia poetului în timp. În anii ultimi ai creaţiunii peisajul, condensat la maximum, ne mai fiind decît vibraţie pură, acord din inefabil:

Dar un luceafăr răsărit
Din liniştea uitării
Dă orizont nemărginit
Singurătăţii mării...

Şi într-un caz şi în altul, cu mici excepţii care provin din raţiuni tematice, poetul nu a cultivat disocierea de destin dintre natură şi om, ci i-a contopit. Este drept că această contopire caracterizează deopotrivă romantismul german şi poezia noastră populară, două lumi de a căror înrîurire marele liric s-a resimţit, dar pe cînd în romantismul german ea este expresia unui elan mistic, iar în poezia noastră populară act pitoresc al închipurii, personificare ce nu vizează cunoaştere, în versurile lui Eminescu omul şi natura participă la un principiu de identitate fundamental, ale cărui corespondenţe misterioase au dobîndit expresie aleasă în atîtea rînduri.

Acest principiu este axa organizatorică a universului poetic eminescian. Din el derivă gestul statornic al poetului de a prinde inefabilul vibraţiei în simboluri revelatoare din natură. Din el, de asemenea, propoziţia asupra modului cum înlăuntrul tematicei lui este cu putinţă fericirea: o puternică pasiune împărtăşită, străină de convenţie în asemenea grad încît să reprezinte, prin puritatea şi frăgezimea ei, epizod sărbătoresc din viaţa lui. *Călin* şi întreaga familie de idile premergătoare se situiază aici. Şi tot din el, reversul acestei propoziţii: tristeţea în faţa iubirii stinse, potenţată prin aceea că natura însuşi participă la ea, cu o afecţiune care, potrivit raţiunii tainice a artei, o arată conştientă de faptul că deşi rămîne pe mai departe frumoasă, momentul ei cel mai ales a dispărut. Situaţie tipică: *Freamăt de codru.*

Care este temeiul principiului unificator, abia de mai este nevoie să amintim. Poetul însuși a arătat deschis în *Împărat și proletar*, prin neuitatul tablou al cezarului la marginea mării. Temeiul este voința de a fi. Mărturisită sentențios în poema din 1874, propoziția schopenhauerianã, transfigurată pe încetul, a devenit sevă generatoare de imagini. Desigur, în acord cu dinamismul personalității și alături de alte seve, dintre care însă nici una n-a mai cuprins ca ea îndemn către metaforă, justificare profundă pentru sinteză dincolo de aparențe.

În fluidul tulburător al vibrației poetului, lamura voinței se va pierde adesea, dar inițiații vor avea presentimentul ei în multe cazuri decît cele în genere știute. De la prima vedere în sonetul *Ori cîte stele:*

Ori cîte stele ard în înălțime,
Ori cîte unde-aruncă-n față-i marea,
Cu a lor lumină și cu scînteiarea
Ce-ar fi-nsemnînd, ce vor — nu știe nime,

Deci cum voiești tu poți urma cărarea.
Fii bun și mare ori pătat de crime,
Același praf, aceeași adîncime,
Iar moștenirea ta și-a tot: uitarea.

Parcă mă văd murind... în umbra porții
Așteaptă cei ce vor să mă îngroape...
Aud cîntări și văd lumini de torții.

O, umbră dulce, vino mai aproape —
Să simt plutind de-asupră-mi geniul morții
Cu aripi negre, umede pleoape.

De la prima vedere, pentru că oricît de pură ar fi expresia, cele trei simboluri ale poeziei: stelele ce ard în depărtare, nepotolita zbatere a mării, omul nedumerit de propriul rost participă la unitate potrivit intuiției voinții: misterioasă sete de afirmare și drama neîmplinirii. Structuri față de care chemarea morții izbăvitoare apare firesc.

Altfel se prezintă însă lucrurile în următorul catren din *Cînd amintirile:*

A noastre inimi își jurau
Credință pe toți vecii,
Cînd pe cărări se scuturau
De floare liliecii.

De această dată, vibrația a asimilat ecourile voinții la un grad de transfigurare care le face mai greu de recunoscut. Cu atît mai mult cu cît, la suprafață, imaginea apare ca antiteză, adică privește în existență dintr-un unghi care, observînd diferențe, nu este specific voinții. Totuși reflexele propoziției pesimiste sînt dense în adîncime și fac din complexul stilistic metaforă. Jurămintele rostite cu ardoare sînt de o esență cu florile care singure se risipesc. La răsune-

tul nespus al metaforei, contribuie şi încadrarea ei într-o configuraţie verbală pe registrul imperfectului.

De prisos a continua cu exemple. În lumina celor arătate, etica lui Schopenhauer se dovedeşte a fi fost pentru Eminescu nu numai îndemn către metafore, dar şi un susţinut principiu unificator al lor. Principiu convergent cu tendinţa structurală a poetului de a încadra vibraţia în perspectivă nesfîrşită de spaţiu şi de timp.

II. Al doilea aspect al poeziei lui Eminescu pe care vrem să-l discutăm în raport de ce a putut primi drept îndrumare din însuşirea prepoziţiei voinţii este apartenenţa, ca tip formal de artă, la clasicism. În această privinţă, poema *Împărat şi proletar* este de interes deosebit, întrucît reprezintă în ansamblul operei prima sinteză vastă de acorduri descinzînd din Schopenhauer. Atît de impregnată este poema de meditaţiile filozofului, încît, privită sub aspect de totalitate, în intuiţia ei despre lume, poate fi considerată ca metaforă a voinţei de a fi.

Aşadar, ce arată, sub unghiul îndrumării lui Eminescu spre clasicism, transfigurarea propoziţiei pesimiste în *Împărat şi proletar*? Răspunsul cere o scurtă privire înapoi asupra principalelor experienţe din care poezia a crescut.

Cunoscătorii lui Eminescu ştiu că în opera lui există anumite creaţiuni semnificative, de respiraţie profundă, adevărate piscuri corespunzătoare laturilor principale ale vibraţiei şi pe care el a urcat purtînd cu sine chintesenţa tuturor momentelor anterioare înrudite. Pentru idilă: *Călin*; pentru soarta geniului în lume: *Luceafărul;* pentru sensul ultim al frămîntărilor istorice şi sociale: *Împărat şi proletar.*

Restrîngînd discuţia la aceasta din urmă, este neîndoios că intuiţia despre lume, anumite aspecte ale vibraţiei, unele imagini chiar, mai ales cu privire la revolta proletarului, au preocupat pe Eminescu fie în *Mureşanu*, — versiunea din 1869 — fie în *Memento-Mori*, fie în *Înger şi Demon*, fie, în sfîrşit, în *Geniu pustiu*. Din toate înrudirile, cea mai semnificativă este cu *Memento-Mori*, din care poema din 1874 reţine nu numai atmosfera şi certe simboluri — fapt firesc din clipa în care episodul cu Napoleon este în *Panorama deşertăciunilor* — tabloul corespunzător epocii moderne — dar însăşi intuiţia asupra istoriei fundată pe voinţă. De aci şi importanţa poemei postume pentru răspunsul pe care îl căutăm la întrebarea noastră.

Privită structural, *Panorama deşertăciunilor* este o viziune pesimistă asupra lumii, expresia proprie poetului la te ma*fortuna labilis*. Două sînt înrîuririle principale care se resimt în poemă: tradiţia reprezentată prin *Legenda veacurilor* a lui Victor Hugo şi meditaţiile lui Schopenhauer asupra vieţii. Cele 1302 versuri cîte o compun cîntă în imagini de rară frumuseţe prăbuşirea în serie a civilizaţiilor, începînd cu evul paleolitic şi terminînd cu imperiul lui Napoleon.

Poema a necesitat un efort lung de plăsmuire şi o parte din destin i se poate observa în amintirile despre Junimea şi în corespondenţa epocii. Fragmentar a fost cetită împreună cu nuvela *Sărmanul Dionis* în şedinţa societăţii din 1 septembrie 1872, ţinută la Maiorescu. În sfîrşit, un tablou al ei, *Egipetul*, care fusese cetit şi la *Junimea*, a fost publicat în numărul din 1 octombrie 1872 al „Convorbirilor".

Față de această stare de lucruri, suprinde renunțarea poetului la a o mai publica. Cauza renunțării, într-o perioadă în care el se afirmase, trebuie căutată în scrupulele de ordin artistic ale propriei conștiințe și nu în rezistențele revistei. Că este așa dovedește împrejurarea că intuiția poemei, unghiul fundat pe voință din care ea privea în istorie a fost reluat în *Împărat și proletar*, în vreme ce expresia intuiției n-a mai fost reluată. Drept aceea, diferența de realizare existentă între cele două poeme, radicală în însăși concepția ei, explică nu numai temeiul scrupulelor renunțării, dar și întreg dinamismul procesului creator ce a dus la *Împărat și proletar*. Mai mult, răspunde și întrebării despre felul cum însușirea organică a propoziției voinții îndruma spre clasicism.

Diferența esențială, aceea din care se nasc toate, este că pe cînd *Panorama deșertăciunilor* dă curs intuiției despre lume fundată pe voință printr-o succesiune de tablouri istorice, *Împărat și proletar* exprimă această intuiție printr-un singur tablou: Comuna din Paris și idealurile ei sfărîmate, pe care însă îl încadrează în ritmul existenții întregi.

Care din căi era mai indicată, potrivit cerințelor de expresie ale intuiției? Evident, ultima. Pentru că dacă, transfigurînd atîtea reflexe schopenhaueriene, intuiția despre lume de la care *Diorama* a plecat era, cu cuvintele lui Eminescu însuși, aceasta:

> Dar la ce să beau din lacul ce dă viață nesfîrșită,
> Ca să văd istoria lumii dinainte-mi repetită,
> Cu aceleași lungi mizerii s-obosesc sufletu-mi mut?
> Și să văd cum nasc popoare, cum trăiesc, cum mor. Și toate
> Cu virtuți, vicii aceleași, cu mizerii repetate...
> Vrei viitorul a-l cunoaște, te întoarce spre trecut.

atunci, prin natura lucrurilor, evocarea unei întregi serii de simboluri istorice prisosește. Temeiul se înțelege. Simbolurile fiind identice prin substanță, din clipa în care unul a apărut, celelalte nu mai pot aduce nimic nou în sinteza intuiției orientată spre esențe. Cel mult o pot descrie mai bine, îi pot înfățișa cuprinsul mai lămurit, dar în aceeași măsură creațiunea se depărtează de poezie și alunecă în retorism.

Cu aceste realități simțul de artă al lui Eminescu s-a confruntat cu siguranță. Dovadă efortul atît de susținut de a face din sborul peste trecut — ca altă dată în *Epigonii* — un amplu simbol unitar. Spre asemenea simbol tinde zugrăvirea fiecărei epoci în atmosferă de mit, cu participarea zeilor la fapta omului, cu simetrii semnificative de felul apariției civilizațiilor din mare și a dispariției lor iarăși în mare; mai ales tind spre el tiradele minunate, dar totuși tirade, ale meditației de la sfîrșit, cînd poetul reia în lumină de fulger zborul peste trecut, pentru ca dărămînd ideea de Dumnezeu și, o dată cu ea, pe cea de finalitate în lume:

> Cum ești tu nimeni n-o știe. Întrebările de tine,
> Pe-a istoriei lungi unde, se ridică ca ruine
> Și prin valuri de gîndire mitici stînce se sulev;
> Nici un chip, pe care lumea ți-l atribuiește ție
> Nu-i etern, ci cu mari cete d-îngeri, de ființi o mie,
> C-un cer încărcat de mite asfințești din ev în ev.

să adere la propoziția voinții. La misterioasa ei sbatere lipsită de sens sfîrșind în moarte; la împăcarea iluzorie pe care o aduce refugiul în artă:

> Și de-aceea beau păharul poeziei înfocate.
> Nu-mi mai chinui cugetarea cu-ntrebări nedeslegate
> Să citesc din cartea lumii semne, ce mai nu le-am scris.
> La nimic reduce moartea cifra vieții cea obscură —
> În zădar o măsurăm noi cu-a gîndirilor măsură,
> Căci gîndirile-s fantome, cînd viața este vis.

Cu toate acestea, vibrația n-a putut domina deplin materialul de expresie al poemei. Plăsmuirea rotundă atît de caracteristic eminesciană nu s-a mai realizat acum. Marile epoci istorice, ca simboluri, se orînduie liniar în tectonica poeziei, deși sînt zugrăvite neuitat. De aci și ușurința cu care se pot ceti fiecare în parte. Explicarea acestor umbre în realizarea poemei ridică o interesantă problemă. Ele pot proveni fie din greutatea întreprinderii față de cei 22 de ani ai poetului, fie dintr-un motiv mai adînc: neputința unei sinteze organice între intuiție și mijloacele de expresie pe care și le-a ales.

Cea de a doua ipoteză ne pare îndreptățită. Nu numai pentru considerentul principal că substratul eleat al voinții, negînd sensul istoriei, dobîndește fatal expresie tautologică în succesiunea civilizațiilor, dar și pentru două fapte semnificative cu care ne confruntă opera poetului.

I. La o vîrstă mai fragedă, el dăduse *Mortua est*, poemă atît de pură și care s-a înălțat din dominarea prin vibrație a unui imens material amorf. Dăduse și *Epigonii*, poemă înrudită prin tehnica figurației. Ca atare, experiența sa artistică atinsese în evoluția ei un înalt grad, care i-ar fi permis, dacă totul era în funcție de ea, să evite în *Panorama deșertăciunilor* ceea ce pare dezvoltare în diagonală.

II. Însuși cazul poemei *Împărat și proletar*, spre care înălțarea a fost posibilă numai după ce întreg ciclul depănării istorice, ca sens liric, a fost sintetizat în metafora lui Lear, sol al aspirației înfrînte și al morții, iar ca spectacol istoric într-un singur moment: revolta comunistă din 1871. Pentru că poema a fost obținută la limita încordării dintre forma de artă eminesciană care vede constant vibrația în nesfîrșită perspectivă de timp și spațiu, de o parte, și specificul voinții de a se manifesta într-un veșnic prezent, de a refuza ca expresie istoria, de altă parte.

Dar dacă dificultățile pe care nu le-a putut învinge *Diorama* cresc din dezacordul substanțial dintre cei doi factori modelatori ai ei: intuiția despre lume dominată de propoziția voinții și structura formală ciclică derivată ca substanță filozofică din Hegel și din *Legenda veacurilor*, dacă *Împărat și proletar* dă expresie neuitată intuiției voinții tocmai prin renunțarea la devenirea ciclică, dacă însfîrșit această renunțare este cerută de însăși condiția structurală a propoziției pesimiste, atunci este dovedită și afirmația că Schopenhauer a fost pentru Eminescu un susținut îndemn spre clasicism. Îndemn de care trebuie să se țină seamă, pe lîngă înclinarea propriului suflet, atunci cînd se caută un temei explicativ pentru surprinzătoarea evoluție stilistică a poetului după 1870 către creațiunile rotunde.

Considerăm așadar, că alături de imboldul spre metaforă, spre sinteză între antinomii, alături de principiul unificator al metaforelor și de dozarea lor cu substrat de cunoaștere, apartenența la clasicism ca ținută a vibrației, sobrietate de expresie și arhitectonică este cel de al doilea aspect de principiu al poeziei lui Eminescu în care și-au concentrat seva relațiile cu filozoful german.

7. O altă structură a poeziei lui Eminescu îmbogățită în substanța ei din lectura *Lumii ca voință și reprezentare* este unghiul din care poetul privește în existență, distanța și contemplativitatea specifice acestui unghi. Nu ne referim acum la momentele cu caracter de predicație cînd, ca în finalul poemei *Împărat și proletar* sau în anumite versuri din *Scrisoarea I* ori din *Scrisoarea a V-a* textele voinții sînt afirmate direct, ci la gestul reflex cu care marele liric se situează la o anumită depărtare de vibrație, indiferent dacă o destăinuie nemijlocit sau o evocă în simboluri:

Exemplele se oferă în voie:

Sînt ani la mijloc și-ncă mulți vor trece
Din ceasul sfînt în care ne-ntîlnirăm,
Dar tot mereu gîndesc cum ne iubirăm,
Minune cu ochi mari și mînă rece.

(Sînt ani la mijloc...)

Prea mult un înger mi-ai părut
Și prea puțin femeie,
Ca fericirea ce-am avut
Să fii putut să steie

(S-a dus amorul...)

Floare de crîng,
Astfel viețile
Și tinerețile
Trec și se stîng.

(Stelele-n cer...)

La obîrșia gestului, după cum însuși Eminescu spune, de sub masca lui Ieronim din *Cezara*, se află substrat înăscut. „Am o inimă și o minte ciudată. Nimic nu pătrunde în ele nemijlocit. O idee rămîne la mine zile întregi pe suprafața minții, nici m-atinge, nici mă interesează. Abia după multe zile, ea pătrunde în fundul capului și atunci devine prin altele, ce le va fi găsind acolo, adîncă și înrădăcinată. Cezara... simțirile mele sînt tot astfel. Pot vedea un om căzut mort pe uliță și momentul întîi nu-mi face nici o impresie... abia după ore reapare imaginea lui și încep a plînge... plîng mult și urma rămîne neștearsă în inima mea." Dar în înălțarea lui spre atitudine stilistică era natural ca substratul înăscut să asimileze acordurile înrudite din cartea filozofului pesimist; îndeosebi din paginile despre geniu. Proces sufletesc pe care însuși citatul reprodus îl atestă.

În sinteza astfel obținută, acordul plecat din izvor dispare de obicei în cel pe care scriitorul îl hrănește din propria-i substanță. Sînt însă și situații cînd distincția este posibilă. Examinarea lor limpezește rostul propozițiilor schopenhaueriene în orînduirea unghiului liric eminescian.

Ne oprim o clipă la *Dintre sute de catarge...*

Dintre sute de catarge
Care lasă malurile
Cîte oare le vor sparge
Vînturile — valurile?

Dintre pasări călătoare
Ce străbat pămînturile
Cîte-o să le-nece oare
Valurile, vînturile?

De-i goni fie norocul,
Fie idealurile,
Te urmează în tot locul
Vînturile, valurile.

Ne-nțeles rămîne gîndul
Ce-ți străbate cînturile:
Sboară veșnic îngînîndu-l
Valurile, vînturile!

Poezia este de o rară puritate. A fost discutată adesea, fără însă a fi amintite relațiile cu Schopenhauer. Aceste relații totuși există. Nu sub forma paralelismului de gînd sau imagini, ci transfigurate în două structuri: în dinamica simbolurilor, asupra căreia se va reveni ceva mai departe și în unghiul perspectivei lirice care interesează acum.

În această din urmă privință, lucrurile sînt clare. Vibrația, întemeiată pe simbolul catargelor și pe cel al păsărilor migratorii, ia, în ultimele două strofe caracter de meditație, situîndu-se față de viață la înălțimea de unde este posibilă fără afectare contemplarea senină a propriilor înfrîngeri. Înfrîngeri, pentru că în complexul simbolic evocat: viața — mare nevăzută, accentul de prețuire al conștiinței lirice se situează în mod evident de partea catargelor sfărîmate și a păsărilor înecate, nu de partea celor care au ieșit biruitoare din lupta cu valurile și vînturile.

Dar unghiul acesta de perspectivă care aduce domolirea pasiunilor spre a fi cunoscute esențele este însuși unghiul din care geniul, după concepția lui Schopenhauer, privește în existență și-i descopere taina: „Ce n'est que par cette contemplation pure et tout entière absorbée dans son abjet, que l'homme peut saisir les Idées: l'essence du génie consiste dans une aptitude prépondérante à cette contemplation: elle réclame un oubli complet de la propre personne et de ses relations, et par suite la génialité n'est autre chose que la plus complète objectivité, ou direction objective de l'esprit, par opposition à la direction subjective, tournée vers la propre personne, c'est à dire vers la volonté. Le génie consiste donc dans la faculté de se

maintenir dans l'intuition pure, de s'y absorber entièrement et de détacher la connaissance de la volontée, au service de laquelle elle est asservie originairement: autrement dit, îl faut perdre de vue son intérêt, son vouloir, ses intentions, dépouiller pendant un certain temps toute personnalité, pour ne rester que pur sujet connaissant, miroir limpide du monde: et cela nou par éclairs instantanés, mais aussi longtemps et avec autant de réflexion qu'il le faut pour reproduire sa conception par les ressources bien méditées de son art, et, comme dit le poète, pour „fixer dans des penssées éternelles les phénomenes mouvants qui se balancent devant les joux".

Citatul ar putea continua. Este însă de prisos. Corespondențele căutate transpar: geniul, potrivit concepției filozofului, devine oglindă pură a lumii, subiect cunoscător al resorturilor ei intime, prin puterea eliberării de sub auspiciile voinții, act care, din felul cum este zugrăvit, îl situează la aceeași înălțime impersonală față de viață și de destinul propriu de care dă dovadă și poetul în *Dintre sute de catarge.* Întrebarea care se pune acum este dacă aceste corespondențe sînt și semnificative, dacă ele trădează sau nu relația de influență, singura care poate îndreptăți afirmația că, alături de aspectele asupra cărora cercetătorii s-au oprit, însuși unghiul perspectivei lirice păstrează la Eminescu ecoul meditațiilor pesimiste.

În acestă privință răspunsul nu poate fi decît afirmativ. Așa îl cere dinamismul procesului creator, așa îl recunoaște intuiția, temeiuri la care se adaugă identitatea unghiului de perspectivă lirică în *Dintre sute de catarge...* de o parte, *Glossa* și *Luceafărul,* poezii de înrîurire schopenhaueriană dovedită în concepția lor despre lume, în atitudinea contemplativă a eului cunoscător, de altă parte.

În adevăr, înrîudirea de vibrație și de expresie între *Dintre sute de catarge...* și *Glossă* este atît de profundă, încît primei i s-ar potrivi întocmai titlul *En spectateur* pe care ultima îl avea în unul din manuscrisele depășite. Iar cu referire la *Luceafărul,* simpla apropiere dintre versurile prin care Hyperion își fixează conduita după soarta ce avusese pasiunea lui de îndrăgostit.

Trăind în cercul vostru strîmt
Norocul vă petrece;
Ci eu în lumea mea mă simt
Nemuritor și rece.

și ultimele două strofe din postumă:

De-i goni fie norocul
Fie idealurile
Te urmează în tot locul
Vînturile, valurile.

Ne-nțeles rămîne gîndul
Ce-ți străbate cînturile
Zboară veșnic îngînîndu-l
Valurile, vînturile.

arată că poemele, a căror fază finală de cristalizare coincide şi în timp, au cunoscut între ele circulaţia de sevă, concretizată îndeosebi prin contemplarea experienţelor de viaţă de la aceeaşi distanţă.

Altcum, singur filonul schopenhauerian, potrivit căruia zbaterea n-are sens într-o lume dominată de cursul fatalităţii inexorabile, lămureşte în *Dintre sute de catarge...* orientarea titanismului structural lui Eminescu spre împăcarea resemnată, nu spre orgoliul şi dîrzenia luptei, cum confirgurăţiile simbolice de asemenea ar fi îngăduit.

În urma celor arătate, nu poate exista îndoială asupra contribuţiei lui Schopenhauer în structurarea unghiului de perspectivă lirică eminescian. Esenţa contribuţiei fiind potenţarea şi lămurirea substratului înăscut asupra propriilor resorturi, înzestrarea lui cu orizont.

Faptul odată admis, îngăduie indentificarea în opera marelui liric a unei serii de reflexe din propoziţia voinţii, pe care transfigurarea lor la mare înălţime le-a sustras observării.

Iată, spre exemplu, cazul sonetului *Veneţia*. Izvorul, descoperit de Ion Grămadă de mult, fiind reluat în deaproape de Eminescu, a închis pentru cercetători întrebarea dacă marele liric, dînd o poezie atît de aleasă, n-a condensat cumva în intuiţia ei şi alte experienţe de cultură pe lîngă *Venedig* a lui Cajetan Cerri. În realitate însă, experienţele există. Ele sînt paginile lui Schopenhauer despre geniu, asimilate de poet în unghiul perspectivei lirice. Că este aşa, dovedeşte înrudirea structurală, înlăuntrul mitologiei eminesciene, dintre metafora lui Okeanos şi cea a lui Hyperion ; amîndouă sînt funcţii derivate ale eternităţii şi, în firea lor stihială, dominată de pasiuni demonice, amîndouă întîlnesc în cale limite inexorabile, de care li se sfarmă neputincioasă aspiraţia titanică legată de un moment pămîntesc. Şi, spre a veni la unghiul perspectivei lirice, paralelismul continuă cu apropierea elementară dintre gestul prin care Demiurg cheamă pe Hyperion la identificarea cu propria esenţă, spre a-l elibera de patima lui cea fără noimă şi felul cum San Marc, a tot cunoscătorul geniu al timpului, se adresează lui Okeanos, îndemnîndu-l să afle mîngîiere în înţelegerea că, faţă de legi preursite cum este aceea a ireversibilităţii vieţii, izbirea deznădăjduită din valuri este de prisos. Cît de mult se ascunde poetul, cu efluviile cunoaşterii lui, sub masca lui Demiurg şi cea a lui San Marc, după ce Hyperion şi Okeanos îi simbolizase sensul profund al destinului, nu are nevoie de comentar.

Dar unghiul de perspectivă lirică din *Veneţia*, recunoscut în tradiţia lui schopenhaueriană prin raportarea la *Luceafărul*, se regăseşte ca atare şi prin comparaţie cu *Împărat şi proletar*. Mai exact cu momentul Cezarului la marginea mării. Purtătorul perspectivei lirice este acum Cezarul, iar înrudirea semnificativă, sub acest aspect, dintre toate trei poemele se desprinde din împrejurarea că, întocmai ca Hyperion şi Okeanos, el se frămîntă în faţa unei prăbuşiri aduse de puteri exterioare voinţei lui, după cum tot ca ei se linişteşte atunci cînd o apariţie stihială, venită de dincolo de timp,

metafora lui Lear, îl luminează asupra rostului ascuns al lucrurilor care nu poate fi schimbat:

Pe maluri zdrumicate de aiurirea mării
Cezaru' mă veghează la trunchiul cel plecat
Al salciei pletoase — și-ntinse — a apei arii
În cercuri fulgerînde se pleacă la suflării
A zefirului nopții și sună cadențat.

Îi pare că prin aer în noaptea înstelată,
Călcînd pe vîrf de codri, pe-a apelor măriri,
Trecea cu barba albă — pe fruntea-ntunecată
Cununa cea de paie îi atîrna uscată —
Moșneagul rege Lear.

Uimit privia Cezarul la umbra cea din nouri,
Prin creți ai cărei stele lin tremurînd transpar,
I se deschide-n minte tot sensul din tablouri
A vieții sclipitoare... A popoarelor ecouri
Par glasuri ce îmbracă o lume de amar.

Poezia se încheie prin cuprinsul revelării lui Lear: propoziția voinții cu nesfîrșitul ei sbucium și neîndurata moarte este mobilul universului întreg.

Am reprodus aceste strofe din *Împărat și proletar* nu numai spre a afla în ele conturat cu aproape un deceniu mai de vreme și în plină atmosferă schopenhaueriană unghiul de perspectivă lirică din *Luceafărul* și din *Veneția*, din *Dintre sute de catarge*, și din *Glossă*, ci deopotrivă pentru claritatea cu care ele lasă să se observe încorporarea unghiului în cuvînt.

Astfel, fără a intra în amănunt, întrucît nu problema în sine a unghiului de perspectivă lirică eminescian interesează paginile de față, ci numai transfigurarea reflexelor schopenhaueriene în acest unghi, reținem că distanța contemplativă la care poetul, aflat sub masca Cezarului, se situează față de vibrație este prinsă adecvat în verbele *a veghea, a părea, a privi*. Și este prinsă pentru că toate trei, dar îndeosebi ultimul, evocă, comparativ cu *a vedea*, termenul generic al senzației, aderențe vii la durată, un plus de tensiune interioară venit din spiritualizarea impresiei.

Pe de altă parte verbele, dominînd fiecare cîte o strofă, primul și al treilea avînd sensul sporit în aderența la contemplativitate și prin determinare: „Cezaru încă veghează..." „Uimit privia Cezarul..." ,se succed în poemă de așa natură încît marchează însuși procesul de constituire a unghiului liric, cu cele două faze principale ale lui: încordare supremă și potolirea prin înțelegere, paralel cu înălțarea spre zare nesfîrșită de spațiu și de timp. Pentru că, cu toată înrudirea dintre verbe sub raportul contemplativității, structura:

Cezaru'încă veghează la trunchiul cel plecat
Al salciei pletoase...

vădeşte un grad de sbucium care culminează cu pierderea contururilor lumii în strofa următoare:

Îi pare că prin aer, în noaptea înstelată
.....

spre a evolua în împăcarea calmă, atunci cînd fantoma, prin zborul ei revelator, arată Cezarului că prăbuşirea şi moartea fiind legea universului întreg trebuiau să fie şi ale lui:

Uimit privia Cezarul la umbra cea din nouri,
.....

Transfigurarea complexului dobîndeşte un acord de rară finețe prin trecerea acțiunii în cel de al treilea verb pe registrul trecutului, timp care, prin natura lui stinsă nu mai poate constitui prilej de frămîntări.

Cu alte cuvinte, curba emoției se oglindeşte în substratul evocator al verbelor, momentul ei de liniște şi perspectivă spre mister fiind obținut în a privi.

În lumina observațiilor făcute, se desprind clar darurile lui de a privi, de a prinde pe latură vizuală distanța contemplativă proprie vibrației poetului. În adevăr, atît de caracteristic este termenul pentru unghiul liric eminescian, încît frecvența apariției lui în sînul operei este unul din indiciile pe baza cărora se poate urmări înfiripărea însăşi a unghiului. Pe această cale, cît de sugestivă este împrejurarea că în poeziile anterioare anului 1870, atunci cînd unghiul perspectivei lirice, nici nu se formase, verbul a vedea se întîlneşte la fiecare pas, o dată — în *Lida* — chiar la fiecare strofă, în vreme ce *a privi* apare în puține rînduri şi niciodată cu substanța şi orizontul proprii cunoaşterii lirice.

Din contră, după 1870, pe măsură ce Eminescu se adînceşte în universul său poetic, *a privi* apare consecvent şi în situații caracteristice. Atît de consecvent încît alături de *privire* egalează chiar în frecvență pe *a vedea* alături de *vedere*, deşi circulația obiectivă în limbă a verbului din urmă este mult superioară. După 1870, apare frecvent şi *a asculta*, corespondentul lui *a privi* pe latură auditivă; apare forma inversă la verbe, care le adînceşte în timp şi le sporeşte contemplativitatea: adormi-vom, troieni-va etc. apar şi celelalte mijloace de expresie ale unghiului de perspectivă lirică eminescian, asupra cărora nu ne putem opri nici în treacăt acum. Reținem numai că apariția acestor structuri, pe care unghiul perspectivei lirice, o dată constituit, a trebuit să şi le creeze, concide în timp cu cunoaşterea lui Schopenhauer de către poet.

La cele arătate trebuie adăugat că transfigurarea reflexelor din Schopenhauer în perspectiva distantă a vibrației poetului este printre cele mai rodnice aspecte ale raporturilor dintre ei. Pentru considerentul că s-a exercitat pozitiv în centrul sensibil al inspirației. În adevăr, dificultatea cea mai mare de care s-a izbit constant marele liric a fost descoperirea unghiului din care să-i fie posibilă sinteza liniştitoare între elementele contradictorii ale emoției. Fiindcă dramatismul, încordarea erau întrețesute în ființa

lui, după cum sînt întreţesute în fiecare imagine reprezentativă din cîte a dat. Aci rezidă temeiul marei lui pasiuni pentru teatru, aci explicaţia atîtor proiecte de dramă părăsite în manuscris. Probabil că tot aci alegerea în viaţă a căii celei mai grele care l-a nefericit.

Dar dacă este aşa, atunci prin firea lucrurilor, îndemnul la contemplativitate ca ţinută a actului creator, venit cu mare prestigiu din paginile despre geniu şi altoit pe arătatul substrat înăscut, a fost un bine. Un bine spre care aspira cu înfrigurare poetul înainte de 1870:

Eu singur n-am cui spune cumplita mea durere,
Eu singur n-am cui spune nebunul meu amor;
Căci mie mi-a dat soarta amara mîngîiere
o piatră să ador.

Murindului speranţa, turbării răzbunarea,
Profetului blestemul, credinţei Dumnezeu,
La sinucis o umbră ce-i sperie desperarea,
Nimic, nimica eu.
(Amorul unei marmure)

şi care, devenit după aceea categorie a sensibilităţii, l-a îndemnat să găsească, din raza perspectivei lui distante, calea spre dominarea pasiunilor, catarsisul din poeme. Cît de pur, în adevăr, şi cu cîtă nesfîrşită nostalgie vor răsuna aceleaşi date ale emoţiei, aceeaşi indiferenţă de piatră a iubitei, cînd în *Pe lîngă plopii fără soţ* poetul va privi spre ele din adevăratul său unghi:

Dîndu-mi din ochiul tău senin
O rază dinadins
În calea timpilor de vin
O stea s-ar fi aprins;

Ai fi trăit în veci de veci
Şi rînduri de vieţi,
Cu ale tale braţe reci
Înmărmureai măreţ

Un chip de-apururi adorat
Cum nu mai au perechi
Acele zîne ce străbat
Din timpurile vechi.

Sînt versuri despre care s-a observat în repetate rînduri că cuprind în maiestatea lor gravă termenii intuiţiei din care a crescut *Luceafărul*. Nu putem intra în amănunt, dar toate propoziţiile lirice fundamentale indentificate de Vladimir Streinu nu numai aceasta a marmurii din evocarea iubitei, verifică, prin procesul înălţării spre ele, puterea modelatoare a unghiului liric distant. Ceea ce, altcum a arătat cu limpezime în paginile anterioare[1] geneza poeziei *Ce te legeni...* desăvîrşită numai cînd, prin simbolul pasărilor migratorii,

[1] Studiul face parte dintr-un proiect mai întins asupra lui Eminescu.

tristețea codrului în fața risipirii în timp s-a confruntat, naunțîndu-se cu ursita tuturor.

Aceasta pare să fie enunțată pe scurt, tradiția schopenhaueriană în unghiul perspectivei lirice la Eminescu. Ea reprezintă, în inspirația poetului, cea de a treia structură cristalizată sub auspiciile voinții.

8. Investigațiile trebuie însă îndreptate spre zarea de adînc în care dinamismul propoziției pesimiste, împletit cu acorduri înrudite din personalitatea lui Eminescu și din experiențele de viață ale lui, devenea formă ideală de orînduire pentru imagini. Aici intervine însă, ca și în cazul unghiului liric distant, greutatea de a alege între reflexul venit din izvor și ceea ce sufletul țese din resurse proprii. Pentru că nu poate exista îndoială asupra faptului că voința metafizică, prin drama ei de a se afirma fără limită și a se realiza restrîns, trimite spre același prototip de imagine ca și personalitatea poetului cu elanurile ei spre absolut frînte de hotarele vieții. Simbolul artistic corespunzător acestor structuri, de se poate spune: ideea lui în sens platonician, se definește de la sine: sinteză în care să vorbească o tensiune mare trunchiată fără rost pe calea ei. Acesta și este aspectul de principiu al simbolurilor lui Eminescu. Atît în cadru restrîns, privind fiecare imagine reprezentativă în parte, cît și sub aspectul cel mai important, acela care consideră fiecare poezie în totalitatea ei ca o metaforă. Excepțiile care s-ar putea aduce sînt numai aparente sau au rațiuni tematice.

Cu toate acestea, încercarea de a distinge în forma ideal modelatoare a figurației lui Eminescu urmele voinții nu rămîne infructuoasă, ci poate trece de la aspectul de generalitate la amănuntul caracterizant. Fiindcă în materialitatea operei imaginile cunosc două criterii de subsumare: unul prin care aderă la prototipul lor ideal, altul care, din diferite unghiuri de vedere, le grupează în familii. Asupra acestui criteriu din urmă observarea se exercită și se pronunță în condiții care mulțumesc cunoașterea istorico-literară. La nivelul lui se surprinde și constituirea dinamismului voinții în tipar stilistic modelator.

Exemplele se impun.

Se știe că în *Împărat și proletar* Eminescu prinde esența voinței metafizice în simbolul copacului care năzuiește dăinuirea cu fiecare floare, zadarnic însă, deoarece pe calea rodirii cele mai multe pier. Se știe, de asemenea, că simbolul însuși a fost luat din Schopenhauer care, la rîndu-i, l-a împrumutat din Goethe — mai probabil din *Suferințele tînărului Werther:* sfîrșitul scrisorii din 28 august.

Neexistînd o tipologie a imaginilor lui Eminescu, observațiile s-au oprit aci. Ele trebuie duse însă mai departe și întregite cu încadrarea imaginii provenite din Schopenhauer în familia căreia aparține prin semnificație și prin aspect formal. Prin semnificație, împreună cu cele care, ca ea, sînt metafora gîndului neîmplinit, prin aspect formal, alături de cele cu care se orînduie asemănător în părțile componente.

Pornind de la aceste criterii, familia stilistică a metaforei se reconstituie ușor și din amintire. La ea participă, alături de altele, norul ce se destramă, icoana roasă de vreme, ghețarul plutitor, frunza bătută de vînt, floarea ofi-

lită fără a rodi, corabia rătăcind pe valuri, pasărea pribeagă peste mări și țări.

Între toate aceste imagini dominate de sentimentul timpului există legături profunde, dar, sub unghi formal, ultimele trei constituie grupa lor restrînsă înlăuntrul familiei largi:

Multe flori sînt dar puține
Rod în lume o să poarte,
Toate bat la poarta vieții
Dar se scutur multe moarte.

(Criticilor mei)

Dintre sute de catarge
Care lasă malurile,
Cîte oare le vor sparge
Vînturile, valurile?

(Dintre sute de catarge)

Dintre păsări călătoare
Ce străbat pămînturile,
Cîte-o să le-nece oare
Valurile, vînturile?

(Dintre sute de catarge)

Pentru că în ele intuiția urmează aceluiași reflex de a prinde, într-un singur tact melodic, elanul pornit spre afirmare și reversul puținei împliniri, cu o distincție pe care n-o mai observă celelalte simboluri între înfrîngere și relativa izbîndă: o parte din flori vor rodi, o parte din catarge și din păsările migratorii vor supraviețui.

Că toate trei imaginile au fost modelate de o aceeași structură stilistică ideală, existentă în conștiința scriitorului înainte ca vibrația să se destăinuie prin ele, este neîndoios. Pentru considerente cuprinse în însești datele problemei și care sînt în același timp de ordin principial și de ordin istoric.

În adevăr, cu toată stricta identitate de orînduire formală a simbolurilor, vibrația nu se comportă similar față de dualitatea de destin observată în ele. Ci în *Criticilor mei* trece de partea izbîndei, în vreme ce în *Dintre sute de catarge...* ia partea înfrîngerii. Ceea ce n-ar fi fost cu putință fără independența și anterioritatea formei ideal modelatoare față de intuiția cu care s-a întrepătruns. În același sens vorbește latura istorică a faptelor; reluarea în *Dintre sute de catarge* a schemei de imagine care fusese realizată, cu ani mai nainte, în *Criticilor mei...* probează pentru poet ființarea pe plan ideal a schemei.

Întrebarea care se pune acum este următoarea: de cînd ființa pe plan ideal schema și cum s-a constituit?

În acestă privință, examenul operei atestă că schema apare întîia oară în *Împărat și proletar*, cînd poetul, spre a exprima dinamismul voinții meta-

fizice, împrumută din Schopenhauer şi amintita imagine a capacului în înflorire:

Al lumii-ntregul sîmbur, dorinţa-i şi mărirea,
În inima oricărui i-ascuns şi trăitor,
Svîrlire hazardată, cum poemu-n înflorire
În orice floare-ncearcă întreagă a sa fire,
Ci-n calea de-a da roade cele mai multe mor.

Stare de lucruri faţă de care rămîne dovedit că în lăuntrul inspiraţiei lui Eminescu a fost activ un tipar modelator pentru imagini sugerat de esenţa voinţii.

Desigur, tiparul nu este rigid, ci păstrîndu-şi unitatea, permite vibraţiei să dezvolte în limitele lui nuanţe. Astfel, sînt momente cînd absolutul elanului nu se mai ciocneşte, ca acum, cu relativul disparent al împlinirii, ci cu neantul ei.

Ea nici poate să-nţeleagă, că nu tu o vrei... că-n tine
E un demon ce-nsetează după dulcile-i lumine,
C-acel demon plînge, rîde, neputînd s-auză plînsu-şi,
Că o vrea spre-a se-nţelege în sfîrşit pe sine însuşi,
Că se sbate ca un sculptor fără braţe şi că geme
Ca un maistru ce asurzeşte în momentele-i supreme
.....

(Scrisoarea a V-a)

după cum altă dată intuiţia se încadrează în tiparul modelator, punînd accent pe setea de afirmare, pe dinamismul ei misterios:

Azi cînd a mea iubire e-atîta de curată
Ca farmecul de care tu eşti împresurată,
Ca setea cea eternă ce-o au după olaltă
Lumina de-ntunerec şi marmura de daltă,
.....

(Nu mă înţelegi)

Ajutorul pe care îl dă cunoaşterii poetului urmărirea tiparului modelator al imaginilor indiferent de esenţa gîndului destăinuit prin ele, este real. Pentru că dacă în citatele versuri din Scrisoarea V-a infiltraţia schopenhaueriană este prezentă deopotrivă în ideea despre substratul ascuns al iubirii şi în orînduirea imaginilor după modelul sugerat de voinţă, în *Nu mă înţelegi* modelul rămîne singurul indiciu că vibraţia poartă pe unde asemenea ecouri. Ecouri care dau un temei inteligibil pulsaţiei grave a poemei şi sînt, prin asimilarea lor completă în intuiţie, o sugestie către răspuns în problema obsedantă pentru Ibrăileanu: pînă la ce limită *Nu mă înţelegi* şi *Dalila* sînt eminesciene în sens pur, ştiut fiind că amîndouă au fost tipărite după îmbolnăvirea poetului.

La fel stau lucrurile și cu celelalte două poezii: *Dintre sute de catarge* și *Criticilor mei*, care apar în altă lumină cînd li se observă legăturile cu Schopenhauer prin zarea deschisă, alături de unghiul liric distant, de forma stilistică ideală la care simbolurile lor aderă. Cum despre prima s-a mai discutat în paginile de față, se va zăbovi o clipă la *Criticilor mei*.

Se cunosc împrejurările de ordin biografic din care a crescut poezia. Definitivată încă din 1876, în legături strînse cu fazele premergătoare *Scrii-sorii a II-a*, *Criticilor mei* vizează, între detractori, cu deosebire pe Bonifaciu Florescu și pe Macedonski. Explicație genetică îndestulătoare și verificată de manuscrise, dar paralel cu care Nicolae Sulică a propus ca mobil al poeziei aspirația lui Eminescu, după modelul lui Horatius, de a fi apărătorul scriitorilor aleși împotriva criticii nedrepte.

Privitor la expresie, cercetătorii, relevînd centrul ei de cristalizare în imaginea *cuvintelor goale ce sună din coadă*, o cred pur eminesciană, exceptînd primul distih al primei strofe, care, sugerează Călinescu — poate fi un ecou din Alecsandri. Din *Lăcrămioare*. Apropierea ispitește. De o parte:

Multe flori, sunt, dar puține
Rod în lume o să poarte.

(Criticilor mei)

De alta:

Multe flori lucesc în lume
Multe flori mirositoare
Dar ca voi, dulci lăcrămioare
N-are în lume nici o floare... etc
.....

(Lăcrămioare)

Cu toate acestea, aparține întîmplării. Obîrșia imaginii lui Eminescu trebuie căutată în metafora copacului în înflorire din Schopenhauer. Faptul că în ansamblul stilistic apare acum floarea nu poate înșela. Cu atît mai mult cu cît primele două vîrste ale poeziei folosesc, în funcția de simbol al criticilor, însuși termenul *copac*.

O copaci cu flori deșerte
Care roade n-ați adus,
E ușor a scrie versuri
Cînd nimic nu ai de spus

Relațiile poeziei cu filozoful pesimist merg însă mai departe. Chiar imaginea pe care comentatorii o consideră fundamentală, cea a cuvintelor sunînd din coadă, se află formulată în termeni aproape identici în *Lumea ca voință și reprezentare*. Și într-un context care extinde corespondențele asupra întregii strofe a II-a din *Criticilor mei*. Pentru confruntare, reproducem partea indicată din meditațiile filozofului. Anume din capitolul 34 al cărții sale, intitulat *Despre esența interioară a artei*: „Poezia, din contră, se adre-

seză numai fanteziei, pe care o pune în mișcare prin mijlocul cuvintelor singure. În fiecare artă, a te juca arbitrar cu mijloacele ei, fără cunoașterea propriu-zisă a scopului, este caracterul de bază al lucrului de cîrpaci. Așa ceva se vede în coloanele care nu susțin nimic, în volutele, întrîndurile și ieșindurile fără scop ale arhitecturii proaste, în înfloriturile și figurile ce nu spun nimic și în larma zadarnică a muzicei proaste, în clinchetul rimelor din poeziile sărace în conținut și a.m.d."

Apropierile dintre finalul acestui pasaj și strofa a II-a din poezie:

E ușor a scrie versuri
Cînd nimic nu ai a spune,
Înșirînd cuvinte goale
Ce din coadă au să sune.

sînt atît de evidente, încît nu vom stărui asupra lor, ci, spre a învedera că se datoresc unei relații istorice, adăugăm că și partea din *Criticilor mei* care evocă felul cum tumultul interior se cristalizează în expresie a avut în paginile lui Schopenhauer despre geniu o sugestie de urmat, un model de diferențiere. Este drept că în versiunea publicată reflexele acestea apar estompat; ele sînt însă intense în vîrstele premergătoare ale poeziei. Exact vorbind, în variantele numite de Perpessicius B și C, care cuprind cu două strofe mai mult:

De unde iei privirea clară
Care-n liniște alege
Ș-acelor menite vieții
Viața-n floare să le-o lege

Și c-o sigur creatoare
Trăsătură de condeiu
Unor să li dai viața
Multor viața să li iei —

(versiunea B)

Versurile exprimă limpede aderența poetului la unghiul liric distant atît de caracteristic pentru geniu în concepția lui Schopenhauer. Aderența este prezentă și în forma definitivă, dar, lipsind aceste strofe, ea apare aci mai concentrat și mai discret. Momentul culminant al complexului se află în următoarele catrene:

Pentru a tale proprii patimi,
Pentru propria-ți viață,
Unde ai judecătorii
Ne-nduraţii ochi de ghiață?

Ah! atuncea ți se pare
Că pe cap îți cade cerul;
Unde vei găsi cuvîntul
Ce exprimă adevărul?

Metafora ochilor de ghiață neîndurați și mai ales cea a capului pe care *a căzut cerul*, prin reflexele ei mitice, amintind a Geneză, sînt acorduri de efect pentru necesitatea de a domina contemplativ vibrația, pentru greutatea înălțării spre unghiul de perspectivă distant.

Dar urmărind în continuare reflexele schopenhaueriene în *Criticilor mei...* trebuie adăugat că însuși dramatismul din care autorul vede născîndu-se poezia se încadrează stilistic în tiparul modelator sugerat de voință prin simbolul copacului în înflorire.

Dar cînd inima-ți frămîntă
Doruri vii și patimi multe,
Ș-a lor glasuri a ta minte
Stă pe toate să le-asculte,

Ca și flori în poarta vieții
Bat la porțile gîndirii,
Toate cer intrarea-n lume
Cer vestmintele vorbirii.

Setea de afirmare caracteristică propoziției pesimiste se regăsește, fără îndoială, în năzuința spre expresie a dorurilor vii și a patimilor multe, imagini care la Eminescu, cînd apar laolaltă, și în ordine semnificativă, nu sînt străine de esența voinții.

Față de cele arătate, *Criticilor mei* se dovedește a fi o poezie de totală înrîurire schopenhaueriană. Atît prin concepție cît și prin expresie. Faptul merită să fie reținut, deoarece nesocotirea lui a dat naștere la interpretări care, în ultimii ani, au culminat într-un paradox: tentativa de a ilustra desfacerea lui Eminescu de estetica idealistă și de Schopenhauer prin *Criticilor mei*, adică tocmai prin poezia care, gînd cu gînd și imagine cu imagine, crește din marele filozof și, prin el, din estetica idealistă. Ceea ce nu însemnează pentru poezie un minus și nici lipsă de originalitate, întrucît elementele provenite din izvor au fost asimilate pe de-a întregul în vibrație.

Geneza poeziei se limpezește și ea mai de aproape. Anume pare probabil că Eminescu, prins în luptă polemică cu Bonifaciu Florescu, cu Macedonski cu D. Petrino, care îi criticau de pe poziții false opera, se pregătea să le răspundă printr-un poem aforistic, poate chiar o serie de poeme, despre poezie și, de aceea, se va fi interesat în de aproape de cele ce gîndește Schopenhauer asupra acestui subiect. Fiindcă, cu intuiția lui aleasă, liricul român trebuie să fi înțeles de atunci, ceea ce ulterior a devenit o evidență, că filozoful său preferat reprezintă unul din cele mai de seamă momente ale efortului de adîncire în esența artei în genere a muzicei și a poeziei în special. În orice caz, numai o lectură proaspătă din capitolul indicat al *Lumii ca voință și reprezentare* și situarea conștientă a poetului pe aceeași poziție estetică poate explica structural *Criticilor mei*.

Dar să revenim la aspectul teoretic al problemei. Imaginile pe tema fericirii constituie, înlăuntrul figurației eminesciene, cea de a doua familie despre care se poate spune cu siguranță că s-a orînduit stilistic după un

tipar modelator în care propoziția pesimistă a adus nu numai dinamismul ei de principiu ci și lamura unor texte precis determinate.

În adevăr, este greu de crezut ca următoarele gînduri din cartea filozofului: „Un eternel devenir, un écoulement sans fin, voila ce qui caracterise les manifestations de la volonté. Il en est aussi de même des efforts et des désirs de l'homme; leur accomplissement but suprême de la volonté, miroite devant nous; mais, des qu'ils sont atteints, ils ne sont plus les memes; on les oublie, ils deviennent des vieilleries, et, qu'on se le cache ou non, on finit toujours par les mettre de côté, comme des illusions disparues —să nu fi străbătut, în vreun fel, în versuri cu acestea din postuma *Cu pînzele atîrnate;*

Un crez adînc pătrunde-va
De-apururi omenirea:
Că unde-va, unde-va
E fericirea.
Și toți aleargă după ea
N-o află nicăirea.

După cum imaginea despre masca fericirii din *Glossă:*

Nici încline a ei limbă
Recea cumpăn-a gîndirii
Inspre clipa ce se schimbă
Pentru masca fericirii,
Ce din moartea ei se naște
Și o clipă ține poate;
Pentru cine o cunoaște
Toate-s vechi și nouă toate.

reprezintă mai degrabă ecou stins în uitare decît simplă coincidență față de felul cum Schopenhauer își deapănă în continuare gîndirea: „Trop heureux celui qui garde encore un désir et une aspiration; il pourra continuer ce passage éternel du désir a sa réalisation à un nouveau désir; quand ca passage est rapide, il est le bonhêur; il est la douleur s'il est leut".

Încît fără comentarii de prisos, complexul fericirii s-a înălțat la Eminescu pe un puternic dozaj schopenhauerian, a cărui contribuție în schema ideală a imaginilor se desprinde ca sinteză între avînt și căința imanentă.

Ca și metafora copacului în înflorire, cu care este de aproape înrudită, cea a fericirii iluzie modelează o serie de imagini:

Prea mult un înger mi-ai părut
Și prea puțin femeie
Ce fericirea ce-am avut
Să fi putut să steie.

(S-a dus amorul...)

sau:

Te duci ș-am înțeles prea bine
Să nu mă țin de pasul tău
Pierdută vecinic pentru mine
Mireasa sufletului meu!

Că te-am zărit e a mea vină
Și vecinic n-o să mi-o mai iert
Spăși-voi visul de lumină
Tinzîndu-mi dreapta în deșert.

(Atît de fragedă)

Versuri neuitate prin profunzimea nostalgiilor, prin pasiunea lor eterică! Mai ales cele care alcătuiesc distihul ultim al strofelor. Curba emoției urmează întocmai dinamismului fericirii și, prin ea, dinamismul voinții: elan frînt în tristețe. Altcum, metafora *visul de lumină* numește fără îndoială propoziția fericirii.

Dar din întreaga familie de metafore orînduite stilistic de complexul fericirii, cea mai importantă este metafora *norocului*. Ea este atît de mult specifică poetului, încît poate fi considerată ca replică a lui la conceptul general de fericire. De aci interesul ei particular.

Frecvența metaforei norocului în poezia lui Eminescu stă în mintea tuturor. Temeiurile frecvenței sînt enigmatice, însă important între ele pare să fie faptul că *norocul* surprinde în pasul vremii clipa de grație cînd, din pricini neștiute, lumina se coboară asupra destinului omenesc, pentru ca, din pricini la fel de neștiute, ea să dispară apoi în grabă și fără a mai reveni. Altfel spus, *noroc* are, comparativ cu *fericire*, corespondențe mai vii cu puterea misterioasă căreia i s-a spus *soartă* și a cărei neînduplecare față de gîndul omului Schopenhauer a prins-o în propoziția voinții. De altă parte, *noroc* are un mai bogat substrat folcloric și aptitudini sporite de a fi personificat. Pentru că nu trebuie uitat că el este una din cele mai semnificative fantome ale mitologiei lui Eminescu.

Trecînd acum spre identificarea schemei ideale a ritmului fericirii în mișcarea proprie norocului, exemplele nu sînt decît prea numeroase:

Viața-mi pare-o nebunie
Sfîrșită făr-a fi-nceput
În toată neagra vecinicie
O clipă-n brațe te-am ținut.

De-atunci pornind a lui aripe
S-a dus pe veci norocul meu —
Redă-mi comoara unei clipe
Cu ani de părere de rău!

(Te duci)

De asemenea:

Orice noroc
Şi-ntinde-aripele,
Gonit de clipele
Stării pe loc.

(Stelele-n cer)

Precum şi:

Eu strîng la piept averea-mi de-amor şi frumuseţi,
În sărutări unim noi sărmanele vieţi...
O, glasul amintirii rămîie pururi mut,
Să uit pe veci norocul ce-o clipă l-am avut
.....

(Departe sînt de tine...)

În toate trei cazurile, imaginea norocului este înfrăţită cu imaginea clipei. Aşa se întîmplă în genere. Sînt totuşi situaţii cînd clipa nu mai apare deschis în complexul stilistic. Ea este însă şi atunci implicată:

Şi poate că nici este loc
Pe-o lume de mizerii
Pentr-un atît de sfînt noroc
Străbătător durerii.

(S-a dus amorul...)

Încît, deopotrivă cu fericirea, norocul este, ca vibraţie, starea de maximă plenitudine legată de o clipă. Marea înrudire de sens atribuită de poet celor două imagini face ca în scrisul său să apară adesea termenul noroc, spre a numi ceea ce în genere se înţelege prin fericire:

De-i goni fie norocul
Fie idealurile
Te urmează în tot locul
Vînturile, valurile.

(Dintre sute de catarge...)

sau:

La ce simţirea crudă a stinsului noroc
Să nu se sting-asemeni, ci-n veci să stea pe loc?

(Despărţire)

Faptul trebuie reţinut, fiindcă explică de ce dinamismul propriu fericirii aparţine şi norocului; de ce, cu alte cuvinte, norocul urmează ca metaforă tiparului stilistic modelat de fericire şi, dincolo de ea, tiparului stilistic modelat de voinţă.

În adevăr, identificat cu fericirea sau alături de ea, norocul este în viziunea de artă eminesciană mobilul central al vieții omenești. El reprezintă zarea din absolut spre care poetul se îndreaptă cu ardoare fără a o atinge sau care, cînd o singură dată a îngăduit iluzia de a se fi lăsat atinsă, își dovedește nestatornicia și caduicitatea. Cu reflexele lor sufletești firești:

Tot una-i dacă astăzi sau mîne o să mor
Cînd voi să-mi piară urma în mintea tuturor,
Cînd voi să uiți norocul visat de amîndoi.
Trezindu-te, iubito, cu anii înapoi,
Să fie neagră umbra în care-oi fi pierit,
Ca și cînd niciodată noi nu ne-am fi găsit,
Ca și cînd anii mîndri de dor ar fi deșerți —
Că te-am iubit atîta putea-vei tu să ierți?
.....

(Despărțire)

Spre noroc se aspiră, dar, împătimit. Norocul pierdut se plînge a sfîșiere. Aceasta este linia de sentiment caracteristică complexului și care se regăsește, sub mereu altă nuanță, în toate exemplele citate. Aceasta este, de asemenea, linia pe care, în spațiul de idealitate al reprezentărilor poetului, a înscrie metafora fericirii. În mod firesc se pune acum întrebarea: care din metafore s-a constituit față de cealaltă în tipar stilistic modelator? Opera răspunde limpede: metafora fericirii, întrucît spre ea, istoric vorbind, poetul s-a îndreptat mai întîi. Ceea ce este adevărat pînă-ntr-atîta că se poate vorbi chiar de o tendință obscură a lui Eminescu de a înlocui tot mai mult metafora fericirii cu metafora norocului. Așa stînd lucrurile, ele probează că schema de imagini plăsmuită sub înrîurirea directă a conceptului schopenhauerian de fericire n-a rămas la Eminescu acord izolat, ci a rodit în o serie întreagă de simboluri care urmează stilistic traseului ei.

Ultima familie de imagini eminesciene asupra căreia ne oprim spre a-i descoperi legăturile cu forma ideală sugerată de voință este cea dată de tema *viața este vis*. Pe ce căi a sosit poetul la temă se poate preciza. Lucrarea lui A. Farinelli *La vita es un sogno*, este de cel mai mare folos, întrucît îngăduie, pe baza imensului material de literatură comparată adus în discuție și clarificat, să se aleagă care anume din aspectele temei și prin ce anume opere reprezentative au fost cunoscute cu certitudine de Eminescu, care numai cu probabilitate și care în nici un caz.

În acestă privință, prezentînd faptele cu totul pe scurt, este neîndoios că tema se împletește strîns cu cea a umbrelor și că recrudescența ei în scrisul poetului se datorește aderenței lui la o concepție idealistă despre lume. Cît despre izvoarele de la care dînsul a plecat cu precădere, ele se grupează firesc în patru categorii: *a.* folclorul și limba obștească în care circulă frecvent sentințe de felul acesta: au trecut toate ca un vis, ca o umbră; *b.* textele religioase — mai ales cele în legătură cu înmormîntarea — și romanele populare în spirit religios, cum ar fi *Varlaam și Ioasaf; c.* opere de literatură cultă, îndeosebi dramele lui Calderon și Grillparzer asupra temei, *Nopțile*

lui Young, *Faust* şi *Suferinţele tînărului Werhter* de Goethe; *d.* anumite sisteme filozofice: idealismul metafizic, budismul, Schopenhauer în special.

Dar dacă, toate aceste căi trimiteau spre mit şi dacă toate îl formulau în acelaşi mod, în schimb fiecare din ele îi dădea tot alt cuprins de reprezentări. Astfel, folclorul şi limba obştească pun accentul pe trecerea precipitată a vieţii şi pe păstrarea ei în amintire; textele religioase pe nestatornicia celor pămînteşti faţă de veşnicia de dincolo; Calderon, Young, Goethe, Grillparzer, personalităţi atît de diferite şi a căror esenţă nu se poate prinde într-un cuvînt, adaugă vibraţia lor proprie acestor elemente şi zugrăvesc colorat amăgirea continuă a omului trunchiat de puţinătatea existenţii, nevoia lui de a-şi plăsmui o lume a închipuirii alături de cea aevea; în sfîrşit, doctrinele filozofice indicate umplu cadrele mitului cu propia lor substanţă metafizică.

Desigur, atari generalităţi rămîn pur declarative, dacă nu se adaugă elementele probante la fiecare structură de izvor. Nu putem urma însă în întregime acestei căi, pentru că, faţă de scopul limitat al însemnărilor, s-ar crea o digresiune prea mare ci, menţionînd că un acord semnificativ din Joung, în traducerea lui Simion Marcovici, a fost identificat de Caracostea ca izvor al complexului, al temei în *Mortua est*, vom reproduce, în sprijinul celor spuse şi pentru nevoia unor referinţe ulterioare, numai două texte. Unul din Goethe, altul din Schopenhauer.

Exemplul din Goethe îl alegem întenţionat din *Suferinţele tînărului Werther*, deoarece proza, dînd mai mare libertate de mişcare decît versurile îngăduie poetului să prindă mai limpede, substanţa de reprezentări a temei, potrivit viziunii lui. Anume, adresîndu-se lui Wilhelm, Werther începe scrisoarea din 22 mai precum urmează: „Dass das Leben des Menschen nur ein Traum sei, ist manchem schon so vorgefrommen, und auch mit mir ziehet dieses gefühl immer herum. Wenn ich die Einschrankung anseche, in welcher die thatigen und forschenden Krafte des Menschen eingesperrt sind; wenn ich sehe, wie ale Wiksamkeit dahinaus lauft, sich die Befriedigung von Bedurfnissen zu verschaffen, die wieder keinen zwech haben, als unsere arme Existenz zu verlängern, und dann, dass alle Beruhigung über gewisse Punkte des Nachforschens nur eine traumende Resignation ist, da man sich die Wande, zwieschen denen man gefaugen sitzt, mit bunten Gestalten und lichten Aussichten bemalt — das alles, Wilhelm, macht mich stumm. Ich kehre in mich selbst zuruck und finde eine Welt. Wieder mehr in Ahnung und dunkler Begier ale in Darstellung und lebendiger Kraft. Und da schvimmt alles vor meinen Sinnen, und ich lachle dann so traumend weiter in Welt". Sînt enunţate aici, pe scurt, propoziţiile fundamentale ale mitului în literaturile moderne, cu excepţia aspectului religios. Eminescu s-a confundat cu ele toate.

Citatul din Schopenhauer îl spicuim, cum este şi firesc, din *Lumea ca voinţă şi reprezentare*. Exact, din cartea a III-a: *Lumea ca voinţă:* „Voila les hommes: des horologes; une fois monté, cela marche sans savoir pourquoi; à chaque engendrement, c'est l'horologe de la vie humaine qui se remonte, pour reprendre sa petite ritournelle, déja répétée une infinite de fois, phrase par phrase, mesure par mesure, avec des variations insignifiantes. Un indivi-

du, un visage humain, une vie humaine, cela n'est qu'un rêve très court de l'esprit infini qui anime la nature, de cette opiniâtre volonté de vivre, une image fugitive de plus, qu'en jouant elle esquisse sur sa taile sans fin, l'espace et le temps, pour l'y laisser durant un moment, moment qui, au regard de ces deux immensités, est un zéro, puis l'effacer et faire ainsi place a d'autres. Pourtant, et c'est la dans la vie ce qui est fait pour donner a réfléchir, chacune de ces esquisses d'un moment, chacune de ses boutades se paie; la volonté de vivre dans toute sa fureur, des souffrances sans nombre, sans mesure, puis au bout un dénouement long temps rédouté, inévitable enfin, cette chose amère, la mort, voila ce qu'elle coûte".

Schopenhauer consideră, aşadar, viaţa asemenea visului atît pentru durata ei de o clipă, cît mai ales pentru aceea că reprezintă simplă aparenţă a realităţii primordiale şi misterioase care este voinţa de a fi. Accentul mitului se deplasează, cu alte cuvinte, spre o dimensiune cu caracter ontologic, fapt care îl înzestrează cu substrat de cunoaştere şi-i dă rezonanţă gravă cum n-a mai avut. În limitele acestea, drama omului este complexă. Nu numai ţărmul morţii îi stă în faţă, dar şi iniţiativele îi rămîne sbatere zadarnică pe un drum predestinat.

Trebuie însă precizat că Schopenhauer s-a oprit la metaforă nu numai ca rod al meditaţiilor proprii, ci el i-a intuit substanţa deopotrivă în certe sisteme filozofice şi opere literare, asupra cărora revine cu diferite prilejuri şi despre care vorbeşte cu entuziasm. Dintre sistemele filozofice reţinem budismul, idealismul lui Platon şi criticismul lui Kant. Dintre operele literare *Don Quijote*, romanul lui Cervantes şi *Viaţa este un vis*, drama de inspiraţie creştină a lui Calderon. Drept aceea, constituirea cărţii pesimite în izvor pentru metafora viaţa este vis îmbrăţişează la Eminescu şi aspectul sistematizării de către filozof a principalelor experienţe de cultură în care tema a fost implicată. Aşa, dînd un exemplu, iată, cu cuvintele lui Schopenhauer însuşi, altoirea complexului pe substratul eleat al Ideilor platoniciene: „La terre tourne, va de lumière aux ténèbres; l'individu meurt; mais le soleil, lui, brille d'un éclat ininterompu, dans un eternel midi. A la volouté de vivre est attachée la vie; la forme de la vie c'est le présent sans fin; cependant, les individus, manifestations de l'idée dans la région du temps, aparaissent, disparaissent, pareils à des rêves instables".

Situaţii la fel de concludente se pot cita şi pentru celelalte experienţe de cultură. Temeiul fiecăreia în îndemnul spre metafora noastră se înţelege. La Kant, îndemnul vine din datele epistemologice ale sistemului; in distanţa fără remediu dintre lucrul în sine, niciodată cognosibil şi palida lui umbră, lumea fenomenală, condiţionată de categoriile aprorice ale conştiinţei. În budism, imboldul se naşte din caracterul iluzoriu al existenţii, cu continui şi neaşteptate reîntrupări pe calea ce duce la Nirvana. Romanul lui Cervantes vorbeşte ln acelaşi sens prin contrastul ce evocă între lumea cea aevea şi lumea închipuită a lui Don Quijote. Şi aşa mai departe.

Adevărurile acestea simple sînt demne de reţinut, deoarece substratul genetic rămîne criteriu de prim ordin pentru identificarea formelor mitului în scrisul lui Eminescu. Identificare pe baza căreia se va desprinde, ceva mai departe, un lucru important: dintre toate formele luate de tema viaţa

este vis la dînsul, singură cea care a asimilat în intuiția ei propoziția voinții a fost cultivată statornic și a generat stilistic o intreagă familie înăuntrul tipologiei largi a imaginilor poetului.

Pentru limepzirea faptelor este nevoie de o scurtă privire înapoi. Tema apare la Eminescu de timpuriu. Primele aluzii la ea se ivesc încă din anul 1866, în ipoteza manuscrisă *Elena*, vîrsta cea mai veche a elegiei *Mortua est.*

Iată-le, sub formă de comparație, în strofa întîia a variantei:

Ca lampa ce piere veghind pe mormînturi,
Idee din palide a nopților gînduri,
Ca visul ce aripa-și udă-n amar,
Trecuși d-al speranțelor feeric hotar.

Iată-le în finalul variantei îmbrăcînd forma metaforei:

Văd vise întrupate goninde la vise
Cum dau în morminte ce cască deschise.

Caracostea a arătat că dinamismul planurilor de rezonanță caracteristic formei ultime se află anticipat încă de acum în strofele care cuprind metafora visului. Pentru că în ele emoția, urmînd nevoii de luciditate, se sbate între realitatea dureroasă a stingerii iubitei și neputința efectivă de a afla vreun temei de iluzionare pentru dincolo de mormînt.

De asemenea, spre a învedera accentul pus de poet pe metaforă, trebuie reținut că ea se încadrează în acel ansamblu de versuri care, păstrîndu-se, cu minime schimbări, în toate variantele intermediare și în cea definitivă, se arată a fi fost centrul de cristalizare al întregii poezii.

Cît despre izvorul de la care Eminescu a putut pleca la acea dată, identificarea se face ușor. Pentru că dacă, așa cum a indicat Caracostea, distihul ultim citat, cu excepția metaforei visului, are corespondent structură cu structură în următorul text din Young: „Les Hommes ne sont que de vains fantomes qui courent apres les ombres plus vaines encore", text care aparține *Nopții a XV-a*, și dacă, potrivit susținerilor lui Bogdan-Duică, poezia are la bază un moment cu caracter biografic, atunci, prin firea lucrurilor, slujba religioasă a înmormîntărilor se desprinde ca experiența fundamentală din care tînărul de 17 ani a reținut că viața este vis. În adevăr, cîntate pe o melodie specifică și în împrejurări specifice, meditații de felul celei ce urmează, frumoasă și în sine, au răsunet neuitat: „Mare plîns și tînguire, mare suspin și nevoie este despărțirea sufletului; iar și pierzare este viața acestor trecătoare, umbră fără ființă, vis înșelător, ce se arată ca o nălucă, chin al vieții pămîntești. Să fugim departe de tot păcatul lumesc ca să moștenim cele cerești".

Privită sub unghi de artă, metafora visului se resimte în faza manuscrisă *Elena* de realismul prea direct al verbelor *udă* și *cască*, de nefirescul flexiunii plurale a gerunziului *goninde*, de lipsa transfigurării depline în svîcnirile emoției. Neajunsurile acestea vor fi înlăturate în versiunea ultimă. Faptul aduce în destinul imaginii la poet expresia cea mai aleasă pentru

acel aspect al ei în care straturile genetice sînt dominate de reflexul religios. În ciuda respingerii de către intuiție a tezelor religie.

Cea de a doua semnificație pe care marele liric a dat-o metaforei viața este vis rezidă în articularea ei pe apriorismul lui Kant și pe posteritatea lui filozofică. Exemplul lămuritor îl desprindem din *Sărmanul Dionis:* „În faptă, lumea-i visul sufletului nostru. Nu există nici timp, nisi spațiu — ele sînt numai în sufletul nostru. Trecut și viitor e în sufletul meu, ca pădurea într-un sîmbure de ghindă, și înfinitul asemenea, ca reflectarea cerului înstelat într-un strop de rouă. Dacă am afla misterul prin care să ne punem în legătură cu aceste două ordine de lucru, care sînt ascunse în noi, mister pe care l-au posedat, poate, magii egipteni și asirieni, atunci adîncurile sufletului coborîndu-ne, am putea trăi aevea în trecut și am putea locui lumea stelelor și a soarelui. Afirmată sentențios, idealitatea spațiului și a timpului va îngădui lui Eminescu să plăsmuiască aventura lui Dionis, peregrin fantastic, alături de Maria, pe vremea lui Alexandru cel Bun și în lună.

Temeiul epistomologic al metaforei îl lămurește în chip neîndoios descendența kantiană.

O a treia semnificație a ei la poet se află în contextele în care viața este asimilată visului spre a o face să participe la atributul frumuseții de negrăit. Exemplele sînt numeroase. Iată unul desprins din *S-a dus amorul:*

Și cu el acel smerit surîs,
Cu acea blîndă față,
Să faci din viața mea un vis,
Din visul meu o viață.

Imaginea este acum de unică frumusețe și aparține lui Eminescu în întregime. Nu se poate însă tăgădui că în calea către ea intuiția poetului a avut un moment orientator în două structuri artistice înrudite: a) sintagmele stilistice care, în limba populară și în folclor, numesc o înaltă valoare adorată prin raportarea ei la vis, cum se întîmplă bunăoară în situații ca aceasta: și-a văzut visul cu ochii; b) metafora visului așa cum a cultivat-o sensibilitatea romantică în genere ca una dintre expresiile fundamentale pentru năzuința ei specifică de transcendere a hotarelor vieții. Lucrarea lui Albert Béguin *L'âme romantique et le rêve,* care însă n-a explorat și spațiul românesc, și întreg sistemul de figurație dintr-o poezie ca *Sehnsucht* a lui Ludwig Tieck sînt edificatoare în acest sens.

Dar alături de cele trei forme semnalate și lămurite în înseși straturile lor genetice, metafora visului mai cunoaște la Eminescu încă una, înălțată cu certitudine pe concepția despre lume în viața a lui Schopenhauer. Nota deosebitoare a metaforei o constituie acum investirea ei cu sensuri ontologice și structurarea formală după anumitul tipar stilistic modelator care, potrivit ritmului de sentiment propriu poetului și deopotrivă dinamismului voinții, unifică în viziune aspirația supremă și căința resemnată că nu-i e dat să se împlinească.

Străbaterea operei arată că aceasta este forma metaforei pe care intuiția poetului, în momentele de meditație gravă a căutat-o statornic, dîndu-i

expresii diferite, a căror înrudire substanțială le situează în aceiași familie. În sînul familiei, cel mai însemnat grup îl constituie imaginile care afirmă, în urma năruirii speranțelor, caracterul iluzoriu al existenței, sentimentul pierderii identității eului, ca în versurile indicate din poeziile *Melancolie* și *Te duci:*

Și cînd gîndesc la viața-mi, îmi pare că ea cură
Încet repovestită de o străină gură
Ca și cînd n-ar fi viața-mi, ca și cînd n-aș fi fost.
Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost
De-mi ține la el urechea și rîde de cîte-ascult
Ca de dureri străine?... Pare-am murii de mult

(Melancolie)

Viața-mi pare-o nebunie
Sfîrșită făr-a fi-nceput,
În toată neagră vecinicie
O clipă-n brațe te-am ținut.

(Te duci)

Îi revine lui Tudor Vianu meritul de a fi raportat la texte precise din Schopenhauer resimțirea vieții ca iluzie în amintitele poezii eminesciene și în altele în care atitudinea apare. Completarea care trebue adusă este că și alte surse de gîndire și poezie dintre cele cu care Eminescu s-a confruntat, precum și experiențe personale de viață, îl puteau îndruma spre perceperea năucitoare a propriului trecut, încît relația cu Schopenhauer, spre a-și revela caracterul indubitabil pe care în adevăr îl are, trebuie întemeiată deopotrivă pe convergența către ea a factorilor creatori de mare adîncime cum sînt tiparul stilistic modelator al imaginilor și perspectiva distantă a vibrației.

Oprim aici considerațiile despre raporturile de adîncime dintre Schopenhauer și Eminescu. Cele relatate trimit spre concluzia că aceste raporturi au fost profunde întrucît s-au întemeiat pe dinamismul intim al personalității poetului. De aci și rodnicia lor.

EVOLUȚIA RELAȚIILOR DINTRE MAIORESCU ȘI CARAGIALE

I. BASAMAC

Problema relațiilor dintre Maiorescu și Caragiale a constituit obiect de discuție încă din timpul vieții acestora. În perioada interbelică, editorul *Însemnărilor zilnice* [1] și autorul *Vieții lui I. L. Caragiale* [2] discută în mai multe pagini raporturile dintre scriitor și critic. După cel de al doilea război mondial, înregistrăm din nou unele opinii referitoare la acest subiect [3]. Avînd în vedere importanța acestei probleme, încercăm o reconstituire a felului în care au evoluat relațiile Maiorescu — Caragiale. Pentru a ușura înțelegerea acestui lucru, amintim că perioada în discuție durează 31 de ani, din 1878 pînă în 1909. În cadrul acestor trei decenii, distingem trei etape:

Prima etapă (1878—1891) — perioada unei strînse colaborări și a unei prețuiri și stimări reciproce.

A doua etapă (1892—1900) — începe odată cu publicarea volumului *Note și schițe* în 1892, an care marchează punctul maxim al încordării; în acești opt ani, supărarea lui Caragiale va descrește mereu, încît în 1899—1900 va încerca împăcarea. În toată această vreme, Maiorescu tace.

A treia etapă (1900—1909) după o tăcere din partea amîndorura, se încheie cu telegrame din partea lui Caragiale și cu semne de bunăvoință din partea lui Maiorescu.

Caragiale își face apariția la ultima ședință a *Junimii*, din 26 mai 1878, cînd Maiorescu notează: „Caragiali(sic) bun traducător al *Romei învinse* de Parodi" [4]. Aici era și Alecsandri, sărbătorit pentru poezia *Gintea latină*, premiată la concursul de la Montpellier, și el este acela care încheie serata cu o „interesantă causerie". Se pare că această „splendidă seară" ar fi fost tulburată de intervenția insolită a aceluia care călca pentru prima dată în casa lui Maiorescu, spunînd că în premiera poeziei „au fost și motive politice" [5]. Dacă credem că intervenția aceasta s-ar fi produs acum, atunci ne dăm seama că tînărul de 26 de ani făcea, încă de la intrare, o figură deosebită, ținînd cont de faptul că a-ți da o astfel de părere în asemenea ocazii era mai mult decît temerar. Că așa, sau în felul acesta, trebuie să fi „debutat" Caragiale la *Junimea*, ne-o arată comportarea viitorului dramaturg la a doua ședință, 1 sep. 1878. Fostul redactor al „Națiunii române" se produce cu dezinvoltură în casa magistrului, necunoscînd sfiala sau reticența în fața unui om care inspiră respect și, pentru unii, chiar teamă, povestind pățaniile lui la ziarul care anunțase luarea Plevnei sau depănîndu-și amintirile despre revoluția ploieșteană

---

[1] I. Rădulescu-Pogoneanu, *Introducere*, la *Însemnări zilnice*, vol. II, Buc., f.a., p. XVI-XVII.

[2] Șerban Cioculescu, *Viața lui I. L. Caragiale*, Buc., Ed. Fundației, 1940.

[3] Silvian Iosifescu, *Caragiale și Junimea*, „Viața românească", nr. 6, 1962.

[4] Titu Maiorescu, *Însemnări zilnice*, vol. I, Buc., 1937, p. 294.

[5] Apud Ion Roman, *Caragiale*, Buc., Ed. Tineretului., 1964, p. 80.

condusă de Candiano-Popescu. Aprecierea lui Maiorescu („La Bohème roumaine") are în vedere comportarea lui Caragiale. Observăm de aici că traducătorul *Romei învinse* nu cunoaşte nici noţiunea de „distanţă" şi nu trăieşte nici sentimentul timidităţii caracteristic noilor veniţi.

Chiar dacă lucrurile s-ar fi petrecut aşa, talentul său constituie motivul pentru care Maiorescu îi cultivă prietenia şi-l are mereu în apropierea sa.

Cu ocazia celei de a 15-a aniversări a *Junimii*, Maiorescu pleacă la Iaşi, în 11/23 noiembrie 1878, luînd („pe socoteala mea" — notează Maiorescu) şi „pe Eminescu, Caragiale şi Slavici". Aici, a doua zi, Caragiale citeşte „via lui comedie *Noaptea Furtunoasă de la No.9.*" [6]. Despre acelaşi eveniment mai amintim şi remarca secretarului „Convorbirilor literare", Iacob Negruzzi: „În anul 1879 (fără îndoială că e vorba de o greşeală de un an; nu 1879, ci 1878, fiindcă la începutul lui 1879 piesa se şi juca la Bucureşti), Maiorescu a venit cu şase alţi deodată, între care cu I. L. Caragiale care atunci a făcut întîia sa apariţie în *Junimea* şi spre marea noastră petrecere ne-a citit aşa de bine piesa sa *O noapte furtunoasă* că ne-am tăvălit cu toţii de rîs" [7]. Maiorescu intuise deci şi talentul excepţional al lui Caragiale şi nu făcea risipă, plătind drumul şi celui de al treilea, care se adăuga numelor a doi scriitori deja cunoscuţi.

Relaţiile dintre conducătorul *Junimii* şi apreciatul autor dramatic continuă să se desfăşoare în această atmosferă de optimism şi încredere reciprocă. În primăvara anului 1879, Maiorescu călătoreşte împreună cu Clara, Livia şi Caragiale la Viena. În duminica Paştilor, Maiorescu nota că se simte „liniştit şi bine", iar mai jos scria: „Am plecat din Bucureşti miercuri seara, ora 9, cu Clara, Livia şi Caragiale, pentru care, spre a-i face o surpriză, scosesem eu bilet şi în orice caz voiam să-l pun în situaţia de a vedea Viena... la Burgtheater *Visul unei nopţi de vară*, spre cea mai mare bucurie a lui Caragiale" [8]. Introducerea dramaturgului în familie arată stima criticului pentru autorul *Nopţii furtunoase*, precum şi dorinţa acestuia de a-i facilita cunoaşterea altor meleaguri.

Următoarea piesă, *Conu Leonida faţă cu reacţiunea*, a fost citită tot la *Junimea*. Despre această piesă Maiorescu notează: „mică farsă a lui Caragiale". Cît de mult îl aprecia la această dată pe autorul celor două comedii, vedem şi din faptul că dintr-un întreg sezon literar — toamna anului 1879 —, Maiorescu nu pomeneşte decît de *Budulea taichii* al lui Slavici, de „cîteva poezii nouă ale lui Eminescu, foarte frumoase" şi bineînţeles de Caragiale. Şi tot în aceeaşi perioadă, Caragiale se va remarca aici la *Junimea* cu aforisme. „Întîi ale mele, apoi de cele mai multe ori Caragiale, proaspăt improvizate" [9]. Maiorescu aprecia deci nu numai calităţile dramaturgului, ci şi puterea de improvizaţie dublată de o judecată adîncă şi de un gust fin

În anii revizoratului (1881—1882), Caragiale nu mai vizitează prea des

---

[6] *Însemnări zilnice*, vol. I, Buc., 1937, p. 318.

[7] Iacob Negruzzi, *Amintiri din Junimea*, Buc., Ed. Cartea românească, 1939, p. 225.

[8] *Însemnări zilnice*, vol. I. Buc., 1937, p. 322.

[9] Idem, p. 330.

societatea *Junimea* şi deci nici pe Maiorescu. În toamna lui 1882, cînd nu mai era revizor în Argeş-Vîlcea, Caragiale vine mai des în casa lui Maiorescu. Numele lui e pomenit, fără vreo menţiune specială, la serata din 25 noiembrie/7 decembrie. Numai la două zile de la această dată, are loc o întîlnire în care se citeşte actul I din opera bufă *Hatmanul Baltag*, de Caragiale şi Negruzzi; referindu-se la această seară, Maiorescu îl considera pe Caragiale „cam nerușinat cu ceilalţi" [10]. Nu ştim numele participanţilor la această serată, deci nici cu cine a fost „nerușinat" Caragiale, dar în această perioadă un vizitator obișnuit e şi Candiano-Popescu. Acesta e prezent la cele două serate care preced data de 27 noiembrie, cît şi la următoarele două întîlniri; fostul conducător al republicii ploieştene se bucura de mai multă stimă decît ar fi trebuit. „Cinicul" Caragiale va fi sesizat aceasta şi e posibil ca verbul său şfichiuitor să-l nu fi ocolit. Acesta poate că a fost unul din motivele pentru care Caragiale e caracterizat cu un cuvînt destul de tare.

Frecventarea *Junimii* în 1883 se face tot atît de rar. În primăvară niciodată. Îl vom găsi în casa lui Maiorescu în aceeaşi zi (marţi, 28 iunie/10 iulie), în care soţia lui Slavici îl anunţă înfricoşată: „Domnu Eminescu a înebunit" [11]. În această zi apare şi Caragiale care „a izbucnit în lacrimi, cînd a auzit ce e cu Eminescu" [12]. Întîmplător sau intenţionat a venit Caragiale la Maiorescu tocmai în ziua tragicului eveniment? Şi acest lucru ne-ar interesa, dar ceea ce reţinem în legătură cu problema ce ne interesează e faptul că Maiorescu şi Caragiale au suferit, amintindu-şi fiecare scene din viaţa poetului. Caragiale a văzut deci, din prima zi a îmbolnăvirii lui Eminescu, care erau sentimentele criticului faţă de poet. Că autorul viitorului articol *Două note* cunoaşte gîndurile şi planurile lui Maiorescu în legătură cu Eminescu o ştim şi din participările lui la serile *Junimii*, în toamna anului 1883, cînd viitorul editor al operei marelui poet citea din creaţia eminesciană, pregătindu-şi în acelaşi timp şi prima ediţie.

Însemnările maioresciene din primăvara lui 1884 ni-l prezintă pe Caragiale „violent", „grosolan", „neutilizabil" şi „lipsit de tact". Unii cercetători au reţinut din relaţiile acestora numai cele cîteva cuvinte, folosindu-le drept mărturie a desconsiderării lui Caragiale de către Maiorescu, ceea ce nu poate duce la elucidarea problemei. La două zile după premierea operetei *Hatmanul Baltag*, Maiorescu dă o cină (în 3/15 martie), cu care ocazie notează: „Ceartă între Negruzzi şi Caragiale pentru modificări necesare. Caragiale violent, grosolan, neutilizabil" [13]. Peste două săptămîni (sîmbătă 17/29 martie) din nou seară la *Junimea* şi „Caragiale lipsit de tact ca la mahala, în discuţie cu Alecsandri".

Ştim cît de mult ţinea Caragiale la textul său; telegramele de la Berlin trimise în ţară la diferite redacţii demonstrează acest lucru cu prisosinţă. Din această cauză, probabil, în discuţia cu Negruzzi, vor fi fost aruncate şi cuvinte tari. Cunoaştem de asemenea cît de mult era preţuit Alecsandri la *Junimea*. Maiorescu îl stima ca om şi-l aprecia ca artist. Un om căruia îi plăcea

[10] *Însemnări zilnice*, vol., II, Buc., f.a. p. 138.
[11] *Însemnări zilnice*, vol., II, Buc., f.a. p. 191.
[12] *Ibidem*.
[13] *Însemnări zilnice*, vol. II, Buc., f.a., p. 234.

să spună adevărul, chiar cu riscul de a-și supăra prietenii, nu putea să aibă aceeași atitudine față de poetul venerat aici, mai ales acum, cînd Eminescu trecea prin cunoscutu-i declin. O manifestare categorică a preferinței pentru poezia lui Eminescu, de față fiind și Alecsandri, l-a pus desigur într-o situație delicată pe conducătorul *Junimii*. Caragiale a reacționat așa cum îi era firea, iar Maiorescu i-a imortalizat poziția rebelă. Presupunem că marele dramaturg nu a ținut cont de nimeni și de nimic în discuția cu cei de față și depășirea limitelor urbanității a fost sancționată în scrisul maiorescian.

Sigur e că Maiorescu și Caragiale și-au aruncat priviri crucișe, însă nu treceau decît vreo patru luni și cei doi se întîlneau din nou, unul „producîndu-se celălalt entuziasmîndu-se. În seara zilei de 23 sep./5 oct. 1884, Caragiale avea să-și entuziasmeze admiratorii cu noua lui piesă *O scrisoare pierdută*, considerată de Maiorescu „excelentă". Printre participanți era și Alecsandri. Uitase cuvintele din primăvară fiindcă astfel nu ar fi venit; cu patru zile înainte de a se citi piesa, Caragiale îl anunțase pe Maiorescu: „Piesa este *gata toată* (sublinierea lui Caragiale). Cînd poftiți să săvîrșim botezul după datină" [14].

Autorul a cîștigat desigur sufragiile tuturor participanților, așa cum se petrecuse și cînd citise prima lui comedie; și aici găsim caracterizarea piesei cu o formă a superlativului absolut. Maiorescu putea și el să uite. Marele talent al creatorului și trăirea unui sentiment de adevărată revelație din partea criticului ardeau distanțele care i-ar fi despărțit. Aprecierea lui Maiorescu arată nu numai calitățile piesei, dar și judecata obiectivă a magistrului asupra comportării marelui dramaturg. Din moment ce piesa e caracterizată ca excelentă, nu avem de ce să nu credem că tot atît de sincer a fost Maiorescu și cînd, în jurnalul său, îi însoțise numele cu cîteva epitete mai puțin obișnuite.

Și parcă pentru a comemora evenimentul (apariția acestei capodopere a genului dramatic), Maiorescu pleacă la Iași însoțit de Th. Rosetti, Barbu Ștefănescu Delavrancea, Chibici și Caragiale. Un astfel de drum la Iași, vesel și plin de speranțe, mai fusese făcut în toamna lui 1878, cînd Caragiale îi uimise cu prima lui piesă. Mai mult decît atît: la Pașcani sînt așteptați de același Alecsandri care asistase, la București, la prima citire a piesei. Din notele lacunare ale lui Maiorescu se vede nu numai buna dispoziție, ci și mulțumirea că în *Junimea* sînt astfel de talente, mai ales acum după ce cunoscuta societate culturală pierduse definitiv pe Eminescu. La banchetul de la Iași, Caragiale citește piesa, iar la cîteva zile Maiorescu însuși citește piesa în fața mai multor persoane; faptul acesta arată prețuirea piesei de către Maiorescu.

Criticul urmărește în continuare opera lui Caragiale, fiind prezent la prima reprezentație a comediei, cu care ocazie notează: „Succes mare, autorul de două ori chemat... Lume de nu mai încăpea" [15]. Maiorescu simte și de data aceasta nevoia de a-și manifesta din plin bucuria. „După reprezentare, supé la noi cu Caragiali, Slavici, Balș, Bianu, Th. Rosetti și Mandrea cu damele, Olănescu, Chibici, Nica" [16]. Adunarea celebra un succes și așezarea numelui sărbători-

[14] I. L. Caragiale, *Opere*, VII, Buc., Ed. Cult. Națională, 1942, p. 239.
[15] *Însemnări zilnice*, vol. II, Buc., f.a. p. 269.
[16] *Însemnări zilnice*, vol. II, Buc., f.a., p. 274.

tului înaintea tuturor celorlalţi arată că gîndurile criticului se îndreptau în primul rînd spre autorul noii comedii.

După ce îşi face din nou apariţia, în ian. 1885, Caragiale citeşte la *Junimea* (în ziua de 14/26 februarie) „noua şi hazlia sa farsă de concurs *D'ale Carnavalului*" [17]. În această lună, în 27 februarie, Caragiale ia masa la Maiorescu unde se discută cu Socec şi Tecliu, veniţi şi ei aici, despre editarea comediilor sale. Vineri, 3 martie, la „ultima" « Junime », Maiorescu ţine să se citească din nou *D'ale Carnavalului* în faţa celor „vr'o 60". La premierea farsei, Maiorescu îl apără: „Pe jumătate căzută, dar din cauza unor pretenţii injuste. Este, doar, numai o simplă farsă veselă şi nu vrea să fie mai mult" [18]. „În lunea Rusaliilor, 3/25 maiu, de dimineaţă pînă către ora două noaptea, terminat de scris critica asupra comediilor lui Caragiale" [19], studiu ce avea să se publice în acelaşi an, în septembrie.

În anii 1886—87—88 asistăm la rare întîlniri între Caragiale şi Maiorescu. Acest lucru se datoreşte în primul rînd situaţiei create în familiile acestora; Caragiale e pe punctul de a cîştiga o parte din moştenirea rămasă de la văduva lui Girolamo Momolo Cardini, mai apoi e director al Teatrului Naţional; Maiorescu începe tratativele divorţului de prima lui soţie ca în acelaşi an (1887) să se şi căsătorească.

În aprilie 1888, Caragiale cere lui Maiorescu favoarea de a obţine „cîteva minute de audienţă particulară" [20], probabil pentru a fi sprijinit să obţină funcţia de director al Teatrului Naţional din Bucureşti. Mai înainte, în 4 oct. 1885, îi scria lui Petre Missir: „E un loc vacant în comitetul teatrului de aici, poate vor fi chiar două. Maiorescu *nu* vrea, hotărît *nu* vrea (sublinierile lui Caragiale) să mă ajute" [21]. Nu numai Maiorescu nu era de acord cu încadrarea lui Caragiale la Teatrul Naţional, ci şi alţii, dintre care unii prieteni.

În 1889 relaţiile sînt mai strînse. În 7 iunie, la o seară literară, „Caragiale vine cu soţia". A doua zi, din nou la Maiorescu cu Tamm care traducea în limba germană *O scrisoare pierdută*. În 13 iunie, Caragiale citea la *Junimea* nuvela *O Făclie de Paşte*. În 17/29 oct, Maiorescu termină articolul sau articolele despre „Eminescu, pe care le citea lui Caragiale şi Iacob Negruzzi" [22]. E vorba de acelaşi articol pe care Caragiale îl va combate peste trei ani. În 29 noiembrie 1889, Eudoxiu Hurmuzachi, Tasu, Caragiale, Ianov, discută asupra continuării *Junimii* la Bucureşti. Caragiale era deci în bune relaţii cu Maiorescu şi după ce ascultase articolul despre Eminescu.

Ultima lui piesă, *Năpasta*, Caragiale o va citi tot aici (în 17/29 dec. 1889). Caragiale anunţase terminarea piesei încă din 9/21 dec.: „Stimate Domnule Maiorescu, Sunt gata; mîine chiar aş putea citi. Cînd dar? Aştept un cuvînt de la Dv." [23]. La prima reprezentare a dramei *Năpasta* (3 feb. 1890), Maiorescu ţine din nou să fie prezent: „Eu singur. Anicuţa în pat. Petit succès d'esti-

---

[17] *Însemnări zilnice*, vol. II, Buc., f.a., p. 274.
[18] *Însemnări zilnice*, vol. II, Buc., f.a., p. 293.
[19] *Însemnări zilnice*, vol. II, Buc., f.a., p. 295.
[20] I. L. Caragiale, *Opere*, VII, Buc., Ed. Cult. Naţională, 1942, p. 239.
[21] I. L. Caragiale, *Opere*, VII, Ed. Cult. Naţ., 1942. pg. 536.
[22] *Însemnări zilnice*, vol. III, Buc., f.a. pg. 179.
[23] I. L. Caragiale, *Opere*, VII, Buc., Ed. Cult. Naţ., 1942, pg. 240.

me" [24]. Notăm că, deşi soţia era bolnavă de mai multe zile, şi el însuşi, în urma unor friguri, chemase chiar în ziua premierii doctorul, totuşi Maiorescu a făcut acest efort numai pentru a fi alături de apreciatul scriitor în aceste momente de emoţie.

În 1890, la 26 martie, întîlnindu-se din întîmplare la Viena, cele două familii pleacă împreună la hotelul în care locuia Maiorescu. O ultimă prezenţă a dramaturgului în casa criticului o înregistrăm în 15 ian. 1891. E adevărat că acum serile *Junimii* aveau loc din ce în ce mai rar; în locul serilor literare cu scriitori consacraţi, Maiorescu organizează acum „întrunirile studenţilor pentru literatură". Pe primul plan nu e creaţia originală, ci lecturile din scriitorii clasici.

La sfîrşitul celor aproape 13 ani de colaborare, se cuvine să tragem cîteva concluzii. Maiorescu l-a apreciat pe Caragiale ca pe un scriitor de mare talent, urmărindu-l de-a lungul celor 12 ani cu interes, dacă nu şi cu un fel de admiraţie şi respect nemărturisite însă de un om care-şi cenzura nu numai vorba, ci şi gesturile. Conducătorul cunoscutului cerc literar s-a bucurat sincer de succesul lui Caragiale, înlesnind cunoaşterea operei dramaturgului prin intermediul cenaclului, prin publicarea ei în „Convorbiri literare" şi prin crearea unei atmosfere în care se recunoştea şi se cultiva talentul scriitorului. În ceea ce-l priveşte pe Caragiale, constatăm că participă la *Junimea* cu intermitenţă; în comparaţie cu Eminescu şi Slavici, vine mult mai rar. Prezenţa sa se îndeseşte în ajunul datelor cînd trebuia să-şi citească piesele. Era singurul scriitor de la *Junimea* care-şi spunea gîndurile fără nici un fel de ocol.

Pe scurt, Maiorescu şi Caragiale nu s-au căutat nici în această perioadă, dar nici nu s-au evitat. Caragiale simţea nevoia unei grupări literare prin care putea să-şi cultive talentul, iar Maiorescu uita ieşirile lui Caragiale, fiind sedus de frumuseţea artei şi de talentul dramaturgului.

Nu cunoaştem în ce împrejurări s-a produs ruptura dintre scriitor şi critic. Dacă pornim de la conţinutul articolelor lui Caragiale, observam că motivul atacului său a fost modul de interpretare şi editare a operei eminesciene de către Maiorescu.

Înainte de a analiza felul cum s-a desfăşurat acest atac, vom arăta cîteva lucruri care se referă la Caragiale pînă în 1892. Anii 1889, 1890, 1891 au fost un adevărat calvar pentru Caragiale. În 1889, la 5 mai, în urma unui atac furibund al presei este obligat să demisioneze din funcţia de director al Teatrului Naţional. Ideea că nu era potrivit pentru acest post, a fost aşa de pătimaş răspîndită şi susţinută în epocă, încît ea va fi acceptată şi mai tîrziu. [25]

Întîia reprezentare a dramei *Năpasta* (3 feb. 1890) e primită cu multă răceală. Au urmat încă trei spectacole cu sala din ce în ce mai goală. La sfîrşitul aceluiaşi an, situaţia moştenirii neclarificîndu-se încă Caragiale, îi scria lui Petre Missir: „Chiria n-am plătit-o şi sînt dat în judecată. Lemne n-am deloc. Palton nici atîta. Aştept din ceas în ceas apariţia unui nou moştenitor [26]".

[24] *Însemnări zilnice*, vol. III, Buc., f.a., pg. 203.

[25] C. Bacalbaşa (în *Bucureştii de altădată*, II, Ed. ziar. Universul, 1928) nota: „Trecerea lui Caragiale pe la Teatrul Naţional n-a lăsat nici o urmă bună, dimpotrivă, de mult Teatrul Naţional n-a mers atît de rău cum a mers sub noua direcţie.

[26] I. L. Caragiale, *Opere*, VII, Buc., 1942, p. 541.

Chiar dacă tot ceea ce se spune aici nu e adevărat, totuşi situaţia familiei îi dădea bătaie de cap.

În 14 feb. 1891, Caragiale face o precizare în legătură cu o notiţă din *Lupta:* „Este adevărat că sînt hotărît a mă duce să trăiesc la Sibiu" [27]. Referindu-se tot la această perioadă, marele dramaturg îi spunea mai tîrziu lui Horia Petra-Petrescu: „Mă săturasem de viaţa care o purtam" [28]. Numai la două luni după precizarea din *Lupta*, Academia respinge volumul *Teatru* şi drama *Năpasta*. Gîndul de a pleca din ţară nu-l părăseşte, deoarece credea că numai în altă parte „e scăparea celui maltratat sau nebăgat în seamă" [29].

Pe scurt, Caragiale era foarte nemulţumit; cauzele nemulţumirii erau multiple. Dacă mai adăugăm la această stare de lucruri şi faptul că dramaturgul „era un amăgitor Proteu, care-şi schimba înfăţişarea, derutîndu-şi toţi contemporanii" [30], înţelegem că Maiorescu primea nişte lovituri din partea unui „adversar" pe care nu-l provocase.

Atacul odată început se deslănţuie cu toată furia. Canonada lui Caragiale e intensă; loviturile se repetă, autorul lor preconizînd desfiinţarea duşmanului. Caragiale începe „urmărirea" lui Maiorescu la începutul lui 1892, cînd publică în volumul *Note şi schiţe* articolele *Ironie* (complet schimbat faţă de 1890) şi *Două note*.

Articolul *Ironie* publicat în 15 iulie 1890 în „Timpul" nu-l viza pe Maiorescu; de altfel, la începutul anului 1891, Caragiale îl vizitase pe critic. Chiar dacă în 1890 se fac uşoare referiri la Maiorescu, acestea nu ţintesc jignirea editorului marelui poet, ci luminarea unor detalii privitoare la Eminescu.

În 1890, Caragiale scria:

Îmi pare rău să contrazic o autoritate eminentă în materie literară, căreia mai ales eu îi datorez foarte mult, dar trebuie să afirm aici că poetul de care e — vorba a trăit material foarte rău" [31]

Peste doi ani completa:

„Îmi vine destul de greu să contrazic nişte autorităţi în materie literară, *ştiind bine cît le iritează contrazicerea şi cît de primejdioasă e iritaţia lor pentru soarta şi reputaţia unui simplu muritor ca noi*, dar trebuie să spunem că poetul de care e vorba a trăit material rău" [32] (cuvintele subliniate sînt adăugate în 1892 n.n. I.B.)

Părîndu-i-se că Maiorescu nu simte încă tăria loviturii, Caragiale continuă (după „a trăit material rău") cu următoarele rînduri, absente în 1890: „Sărăcia nu este o legendă: a fost o nenorocoasă realitate şi ea îl afecta foarte. Ce Dumnezeu n-a trăit omul acesta acum cîteva veacuri, *ca să ne permitem cu atîta uşurinţă a băsni* despre trista lui viaţă!.....a trăit pînă mai ieri, aci, cu noi, cu mine, zi cu zi, ani întregi. Pe cine vrem noi *să amăgim* (s.n., I.B.)" [33].

---

[27] I. L. Caragiale, *Scrisori şi acte*, Buc., 1963, p. 194.
[28] I. L. Caragiale, *Scrisori şi acte*, Buc., 1963, p. 195.
[29] I. L. Caragiale, *Scrisori şi acte*, Buc., 1963, p. 7.
[30] Caracterizarea îi aparţine lui Şerban Cioculescu (în *Prefaţa* la I. L. Caragiale, *Scrisori şi acte*, Buc. 1963, p. XX).
[31] I. L. Caragiale, *Opere*, IV, Ed. pentru literatură, 1965 p. 521.
[32] I. L. Caragiale, *Opere*, IV, Ed. pentru literatură, 1965, p. 15.
[33] I. L. Caragiale, *Opere*. IV, Ed. pentru literatură, 1965, p. 15.

În 1892 se mai adaugă două alineate. În primul se arată că afirmația unora după care Eminescu disprețuia averea „e un neadevăr — pe care nu-l poate spune decît sau cine n-a cunoscut pe poet, sau cine.....vrea să spună un neadevăr". În al doilea alineat, vorbește de cei care „l-au lăsat totdeauna în lipsă, deși-l puteau ajuta cu toată dignitatea, deși apropierea le-a făcut cinste și.....profit și încă le face". După cum ușor se poate înțelege, învinuirea că Maiorescu ar profita de pe urma editării poeziilor lui Eminescu e făcută pe un ton categoric.

După ce citează cîteva versuri din *Scrisoarea I*, Caragiale scrie în 1890: „n-a apucat încă să putrezească bine, și ce de asociații și comitete care să-i garanteze trecerea la posteritate! ce zgomot! ce popularitate"; în 1892, la aceste cuvinte adaugă: „ce de mititei".

Aceeași atitudine critică față de Maiorescu rezultă și din articolul *Două note*, publicat tot în 1892, în volumul *Note și schițe*. Caragiale susține în primul rînd că Maiorescu ar fi tras foloase de pe urma editării operei lui Eminescu: „Editorii sînt liberi să tragă cîte exemplare vor, să le vînză cum și cît le place, să profite de pe urma sărmanului pierdut cît pot, sînt liberi să rămînă negustor cinstit și cîștig bun să-i dea Dumnezeu" [34]. În continuare urmează al doilea cap de acuzare: „dar să stea la taraba lui și să nu se amestece a poci opera artistului" [35].

Pentru a convinge pe cititor de adevărul afirmațiilor sale, Caragiale, care nu putea proba cu argumente, trece la comparații minimalizatoare pentru critic: „Liber încă odată oricine să-și alăture pe o bucată de hîrtie numele lui de o zi cu un nume pe veci trainic, cum se aprinde un chibrit în fața soarelui". Îl acuză și de neștiință: „Liber e oricine să spună despre o operă de artă și ce știe și ce nu". Îi pune la îndoială gustul și competența „...așa dar a pune mîna fără sfială pe o asemenea lucrare cu calități eterne și a cuteza s-o potrivești sau s-o mai cioplești, după trecătorul său gust și cu competența ta discutabilă... a mutila lucrarea de artă pentru restul fără capăt cunoscut al lumii și vremii, este, cu un cuvînt o profanare". Mai mult decît atît nu i se putea imputa unui critic: profit material, lipsă de gust, neștiință, și, paradoxal, toate acestea erau aruncate în spatele omului căruia, după ce termina o piesă de teatru, îi trimitea înștiințări prin care-l anunța că vrea să-i afle părerea.

Articolele din *Note și schițe* au dus la despărțirea definitivă. Maiorescu nu se va mai întoarce niciodată la relațiile de stimă și înțelegere din perioada scrierii și publicării pieselor. Prea adîncă era rana pricinuită de virulentul și nestatornicul spadasin pentru ca cel care-l urmărise cu interes mai bine de 12 ani să poată uita vreo dată aceasta.

Începînd cu această dată se vor evita. Astfel, în „Timpul" din 29 feb. 1892, la rubrica „Literatură, artă, știință", făcîndu-se darea de seamă asupra seratei literare ținută la Păucescu se arată că „domnul Maiorescu și Caragiali (sic) s-au scuzat neputînd veni" [36]. În același an, Caragiale atacă public *Junimea* și pe Maiorescu. Aceasta o face prin conferința ținută la Ateneu

[34] I. L. Caragiale, *Opere*, IV, Ed. pentru literatură, 1965, p. 20.
[35] *Ibidem*, p. 21.
[36] Apud I. L. Caragiale, *Opere*, IV, Ed. pentru literatură, 1965, p. 560.

Gaşte şi gîşte literare. Titlul conferinţei face de prisos orice comentariu. În anul următor, 1893, la Clubul muncitorilor o altă conferinţă, *Prostie şi inteligenţă*, în care Maiorescu e din nou personaj principal. La sfîrşitul anului 1895, într-un fel de scenetă în versuri *O şedinţă la « Junimea » în ajunul Anului Nou*, dramaturgul îl prezintă pe „Titus Livius Barbişonus care se oprise în prag, cu mîna stîngă sprijinită de braţul drept, iar cu făcătoarea de cruci ţinîndu-şi elegantul şi elocventul său barbişon, încruntînd schopenhauerica sa frunte, spunînd: Alles bis bier / Alles ist hin" [37].

Se pare că în aceşti ani, 1892—1895, Caragiale a atins punctul maxim al supărării. De acum înainte, tonul nu mai este atît de batjocoritor. Cu ocazia editării *Discursurilor parlamentare* (1897), Maiorescu publicase în prefaţă şi pe cei care mergeau la întrunirile literare ale *Junimii*; printre aceştia, e adevărat ultimul, e trecut şi Caragiale. Este o nouă ocazie pentru marele dramaturg de a-l înfrunta. Acum afirmă că prezenţa lui la *Junimea* s-a făcut „din întîmplare" şi tare de mult, „odinioară". Participarea lui n-a fost decît întîmplătoare şi s-a rezumat numai la „una sau două vizite făcute *Junimii*" [38]. Toate acestea s-au petrecut prin toamna lui 1877, cînd era „foarte tînăr". Se vede din conţinutul articolului nu numai dorinţa de a nu fi considerat, junimist, dar şi plăcerea cu care-l combate pe „ilustrul orator", căruia îi cere ca la nouă ediţie a *Discursurilor* să binevoiască a-i şterge numele de acolo.

În acelaşi an, 1897, în „Epoca", Caragiale scrie o suită de articole cu titlul *Cîteva păreri anonime*. Aici, Maiorescu este privit fără ranchiună, recunoscîndu-i-se meritele. Se scoate în evidenţă „influenţa ce a exercitat-o asupra cîtorva dintre scriitorii noştri" [39]. Un singur paragraf cuprinde multe din calităţile omului de gust, ceea ce contrastează puternic cu punctele susţinute cu cinci ani în urmă. Autorul articolului apreciază „gustul rafinat, priceperea şi puterea de judecată în tot ce priveşte arta". Nu lipsesc nici laudele *Criticelor* domnului Maiorescu care „au îndeplinit odinioară o mare misiune". Caragiale constată că „în starea de azi a literaturii noastre... poate că un alt rînd de critici ca ale D-lui Maiorescu de odinioară ar face un mare bine şi publicului şi scriitorului". Observăm însă că dramaturgul vorbeşte de activitatea susţinută de Maiorescu pînă prin 1868, ca şi cum contribuţia acestuia după data amintită mai sus ar fi de o minimă importanţă. Caragiale avea convingerea că *Junimea* de după 1890 nu mai prezenta nici o importanţă şi cel care vine aici nu primeşte decît „aplauzele d-rei Sesila". Era deci primul articol care încerca să concilieze două puncte de vedere: unui Maiorescu fără merite, i se opunea un alt Maiorescu cu contribuţii importante la dezvoltarea culturii româneşti.

Această etapă se termină la sfîrşitul lui 1890. Ţinuse 8 ani şi, în primii cinci, Caragiale fusese necruţător. Articolele scrise pînă în 1897 ni-l prezintă ca pe un om aşa de supărat, încît niciodată n-ar vrea să-şi mai întoarcă ochii spre adversar.

---

[37] I. L. Caragiale, *Opere*, III, Buc., 1962, p. 487. (Totul pînă aici Totul s-a sfîrşit)
[38] I. L. Caragiale, *Opere*, IV, Buc., Ed. pentru literatură, 1965, p. 282.
[39] I. L. Caragiale, *Opere*, IV, Ed. pentru literatură, 1965, p. 304.

Însă... errare humanum est, și autorul învinuirilor din 1892 încearcă acum la sfîrșitul lui 1900 o împăcare cu Maiorescu. Șapte bilețele trimise de Caragiale lui Mihalache Dragomirescu privesc „tratativele de împăcare" [40].

Tot cam acum, în 1900, la 5 feb., în „Gazeta săteanului" apărea o *Cronică Literară* în care Caragiale prezenta „parabola secolului ce se stinge, a acestui secol, care, tocmai către sfîrșitul lui, lipsit de orice direcție de spirit, lasă moștenire secolului nostru o enormă ladă de literatură românească" [41]. Amintește apoi de necesitatea unei „catagrafii a faimoasei lăzi". Cuvintele care încheie cronica constituie indirect un elogiu adus lui Maiorescu, al cărui nume nu e însă pomenit, dar e foarte ușor de recunoscut: „A! sărmanii mei contemporani! ce o să pățim noi, dacă va veni cineva să scuture lada pe care secolul cel mare o lasă moștenire secolului următor! cu ce lăcomie or să fie înghițite scumpele noastre capodopere în cutia care va trebui să le ducă, cum a mai dus pe ale altora acum vrei treizeci de ani, la crematoriul gunoaielor".

La un an după această *Cronică*, în feb. 25, Caragiale contestă din nou orice înrudire cu *Junimea*. O altă scrisoare, din 18 dec. 1906, trimisă lui Mihalache Dragomirescu, exprimă bucuria că și el a „divorțat" de Maiorescu: „Trebuia odată onestul june ageamiu să-și deschidă ochii și să vază cît e de falsă bătrîna proxenetă sulemenită, cănită și magiunită [42] să i se hotărască odată a-i da un categoric adio-oriental, precum merită o așa paceaură lipsită de cea mai elementară omenie, și precum i s-a mai întîmplat de atîtea ori" [43]. Scrisoarea „trădează la Caragiale un moment rar de mizantropie generalizată, care-i smulge aprecieri dure și nedrepte față de cele mai însemnate personalități culturale ale momentului, neexcluzîndu-l nici pe bunul lui prieten și mult admiratul lui poet Coșbuc... O asemenea hecatombă se anulează prin propriul ei exces. Caragiale nu gîndea permanent în acest fel despre nici unul din personajele respective" [44].

Probabil că și acum a acționat tot prin reacțiune, așa cum se va petrece peste doi ani, în 1908, cînd conducătorul „Convorbirilor critice" îi propune să scoată un număr închinat lui Caragiale cu ocazia zilei de naștere a lui... Maiorescu. Caragiale îi răspunde în 7 feb. 1908 că un astfel de număr n-are nici o „noimă", fiindcă „Convorbiri critice"... sînt un produs al școalei lui" și eu „sînt un elev al *junimii* fundată de același Maiorescu. Deconcertant răspuns nu numai pentru Dragomirescu, ci și pentru noi. Și parcă pentru a susține ce i-a scris lui Dragomirescu, Caragiale îi trimite lui Maiorescu o felicitare, cu

---

[40] I. L. Caragiale, *Opere*, VII, 1942, Buc. Această afirmație, făcută în subsolul paginei 331, este lămurită de Șerban Cioculescu în *Introducere;* „Din biletele trimise d-lui M. Dragomirescu în toamna și iarna 1899—1900, al căror tîlc ne-a fost lămurit mai pe larg, verbal, știm că s-au urmat tratative de împăcare, dorite de Caragiale, dar rămase fără rezultat, din intransigența lui Titu Maiorescu" (XXX).

[41] I. L. Caragiale, *Opere*, IV, Buc., 1965, p. 406.

[42] E vorba de Titu Maiorescu (precizare făcută în subsolul paginii, de Șerban Cioculescu) în: I. L. Caragiale, *Scrisori și acte*, Buc., 1963, p. 45.

[43] I. L. Caragiale, *Scrisori și acte*, Buc., 1963, p. 43.

[44] Din *Prefața*, semnată de Șerban Cioculescu, la vol. *Scrisori și acte*, Buc., 1963, p. XVIII.

[45] I. L. Caragiale, *Scrisori și acte*, Buc., 1963, p. 73.

ocazia zilei lui de naştere, 15 feb.: „Din toată inima ca pe frumoasele vremuri ale tinereţii un bătrîn şcolar urează ilustrului învăţător la mulţi ani cu sănătate şi veselie. Trăiască Maiorescu. Caragiale" [46]. La numai trei zile după această dată, din Wilmersdorf Berlin, pornea o altă scrisoare în care se arăta bucuria dramaturgului că primul semn de viaţă dat în ultimii 8 ani a fost bine primit: „I. L. Caragiale. bătrînul şcolar este fericit că pornirea din inimă i-a fost întîmpinată cu atîta graţie din partea ilustrului şi totdeauna neuitatului învăţător" [47].

În 1909, cu aceeaşi ocazie, Caragiale trimitea din nou cîteva rînduri emoţionante: „Ilustre Domnule Profesor, Un şcolar puţin însemnat, care a ştiut poate mai mult să te supere decît să se folosească de învăţăturile D-tale, îşi permite cu tot respectul, a-ţi trimite din depărtare urarea sa cordială: Să trăiască ilustrul nostru Profesor Titu Maiorescu întru mulţi ani, sănătos, cuminte şi vesel! aşa cum îl ştie Bătrînul şcolar, I. L. Caragiale." [48]

De remarcat prezenţa cuvîntului *şcolar* în ambele felicitări şi pomenirea perioadei „frumoaselor vremi ale tinereţii". E, fără îndoială, nostalgia omului ajuns în pragul celor 60 de ani după cei 30 de mulţi trecuţi, dar e şi părerea de rău că lucrurile s-au petrecut astfel decît ar fi fost posibil.

În vremea acestor sbuciumaţi ani, sigur e că Maiorescu a simţit gustul amar al unui „divorţ" pe care el nu l-a vrut, iar Caragiale a trăit sentimentul neîmplinirii atîtor gînduri.

[46] I. L. Caragiale, *Opere*, VII, Buc., 1942, p. 241.
[47] I. L. Caragiale, *Opere*, VII, Buc., 1942, p. 241.
[48] I. L. Caragiale, *Opere*, VII, Buc., 1942, p. 241.

CREAREA ȘI PRIMII ANI DE ACTIVITATE A SOCIETĂȚII SCRIITORILOR ROMÂNI

ADRIAN COSTA

În condițiile de la începutul veacului nostru, înființarea unei societăți scriitoricești devenise o necesitate majoră pentru cea mai mare parte a celor care își consacraseră sau încercau să-și consacre viața creației literare. Apariția unei asemenea organizații era dictată de nevoia acută a soluționării cerințelor materiale ale scriitorilor, a reglementării raporturilor dintre scriitori și editori, precum și de dezideratul exprimat de mulți, dar înfăptuit de prea puțini, al asanării vieții literare.

Societatea Scriitorilor Români a fost creată la 28 aprilie 1908, de un grup de scriitori tineri, al căror efort prelungit de organizare a fost astfel încununat de un succes cu atît mai mare, cu cît S.S.R. a fost prima organizație de acest fel care a dăinuit. Încercări de a crea asemenea societăți — deși nu era vorba despre societăți profesionale scriitoricești propriu-zise — în veacul al XIX-lea, nu au reușit. Din cauze diverse, ele au încetat să existe la scurt timp după înființare. La loc de frunte, în rîndul acestora, se situează „Asociația Literară a României" care a ființat la București, în preajma revoluției de la 1848. Societatea dispunea, după cît se pare, de fonduri, cu ajutorul cărora a asigurat tipărirea unor lucrări [1], deoarece unul dintre țelurile ei principale era „răspîndirea cunoștințelor și mai cu osebire a celor elementare, înaintarea literaturii curat zise și încurajarea autorilor și traducătorilor cărților care ar contribui la aceasta" [2]. Soarta asociației — al cărei caracter politic era foarte pronunțat — a fost prea strîns legată de aceea a revoluției de la 1848, ceea ce explică dispariția ei timpurie. În 1866, în timpul locotenenței domnești, se înființează „Societatea literară română" o organizație oficială, creată pentru a lucra în direcția unificării limbii române. Același scop l-a avut și societatea „România literară", constituită în 1888, în ale cărei statute se afirmă că „lupta literară va avea de țintă culegerea și cultivarea limbii, încît să se ajungă la o unitate de limbă literară" [3].

Fără a fi uniuni scriitoricești profesionale, societățile amintite își găsesc locul ca precursoare ale S.S.R. pentru că au înmănunchiat, în rîndurile lor, scriitori care și-au propus atingerea unui țel legat atît de încurajarea, pe plan material, a muncii scriitoricești, cît și de înaintarea generală a literelor și a limbii literare.

---

[1] Cf. Al. Rosetti și B. Cazacu, *Istoria limbii române literare*, vol. I. Editura Științifică, București, 1961, pp. 472—473.

[2] *Statutele Asociației Literare a României*, pp. 3—4.

[3] *Statutele Societății România Literară*, București, 1888, p. 1.

Dar „încercările de strîngere la un loc a scriitorilor n-au năzuit la alcătuirea unei adevărate societăți de breslași decît abia după anul 1900" — afirmă Victor Ion Popa [4]. Tot el vorbește, referindu-se la aceeași perioadă, despre „truda lui N. Pătrașcu" pentru a crea o societate scriitoricească care nu a izbutit „din pricini asupra cărora nu știe nimeni spune prea lămurit de a cui parte a fost vina" [5]. La aceeași inițiativă se referă și G. Tutoveanu: „O'ncercare la fel, făcută cu mult mai înainte, de Olănescu-Ascanio, Anghel Demetriescu și Nicolae Pătrașcu, nu izbutise" [6]. Alte știri despre această încercare nu deținem. Știm însă că la 17 aprilie 1904, Adunarea deputaților — iar cu patru zile mai tîrziu și Senatul — votează Legea pentru recunoașterea calității de persoană morală și juridică „Societății române de literatură și artă din București", societate constituită, în orice caz, înainte de 1 ianuarie 1904. Cel puțin două personalități marcante ale culturii au patronat și semnat acest act: P. S. Aurelian, care îndeplinea funcția de președinte al Senatului și Spiru Haret, care era ministrul Cultelor și al Instrucțiunii publice. Societatea își înscrie printre scopurile sale „apărarea proprietății literare și artistice", „conlucrarea pentru progresul literelor și artelor", „ajutorul mutual al membrilor, precum și crearea unui fond din care se vor servi pensiuni membrilor activi, văduvelor și copiilor lor" [7]. „Societatea română de literatură și artă" s-a topit și ea în scurgerea timpului, deși ajunsese să fie susținută de oficialitate pînă într-atît încît să i se recunoască în parlament calitatea de persoană morală și juridică. Explicația acestui eșec ar putea sta în însăși rînduiala societății care accepta în sînul ei, în afară de oameni de litere, publiciști, compozitori, muzicanți, pictori, arhitecți, desenatori, sculptori sau gravori, fotografi-artiști, dîndu-și ea singură un caracter eterogen ce culmina cu admiterea „celor care fără să fi produs opere de literatură sau de artă, aveau dreptul de proprietate prin transmitere, precum: editorii etc. [8] — adică adversarii de totdeauna ai scriitorilor sub raportul intereselor materiale.

La jumătatea primului deceniu al secolului al XX-lea, lumea scriitoricească era în fierbere. Pe primul plan al preocupărilor ei se situa crearea unei organizații profesionale cu ajutorul căreia să lupte mai eficace împotriva sărăciei pe care multe glasuri o condamnau cu vehemență în anii aceia de început al secolului.

Unul din aceste glasuri a fost cel al lui Ilarie Chendi care, deși constata că în raport cu perioada precedentă „timpurile s-au schimbat în favorul scriitorilor" [9], afirma că „mizeria tot se mai lăfăiește prin rîndurile celor mai mulți. Prin cafenele, scriitori de talent tot mai dau roată în jurul meselor, așteptînd gile mai bune. Prin antișambrele miniștrilor tot mai întîlnești stiliști de ranzul întîi oferindu-și bunele servicii (...) Tot mai există credința nebună că poeții

---

[4] Victor Ion Popa, *Societatea Scriitorilor Români*, în „Boabe de grîu" V (1934), nr. 10, p. 610.

[5] *Ibidem*, p. 611.

[6] G. Tutoveanu, *Societatea Scriitorilor Români*, în „Curentul familiei" 1943, nr. 14 (25 decembrie), p. 11

[7] „Monitorul Oficial", 26 mai 1904.

[8] *Ibidem*.

[9] Ilarie Chendi, *Impresii*, București 1908, p. 135

și nuveliștii nu sînt din rîndul elementelor trebuitoare" [10]. „Scriitorii, pe vremea aceea, erau socotiți ca niște ființe de prisos. Neluați de nimeni în seamă, ei trăiau ca vai de ei, în cea mai mare mizerie" [11]. Nimănui nu-i păsa pe atunci „că scriitorii n-au ce mînca și mor de oftică pe un pat de spital" [12]. Trebuitori sau nu, scriitorii erau siliți să lupte pentru existență. Pentru a reuși, aveau, în principiu, două căi: să publice sau să-și asigure o slujbă și să publice concomitent, deși „în mod general, o viață împărțită între creația artistică și profesiunea remunerativă menține pe cea dintîi în forme diletantice, o lipsește adică de adîncimea și perfecțiunea la care ea trebuie să aspire" [13].

Prin urmare, să publice. Ne aflăm în anul 1908. Să admitem că unui scriitor îi apare o poezie sau o nuvelă. Ce onorariu primește pentru aceasta? Virgil Cioflec susține [14] că pentru o schiță inedită un tînăr primea 7,50 lei, sumă care nu echivala „nici măcar cu prețul unei perechi de șoșoni în vreme de iarnă". Este, evident, un caz extrem deoarece Cioflec însuși consideră că prețul plătit pentru nuvelă e „ridicol". Totuși e demn de reținut faptul că și prețurile ridicole făceau parte din peisajul raporturilor editoriale ale epocii. Din alte surse aflăm că pentru un volum de critică se plătea cu „umilitoarea sumă de 50 de franci" [15]. Revista „Convorbiri critice" condusă de Mihail Dragomirescu, acorda 75 de lei pentru o nuvelă în 1906.

Punct de trecere obligatoriu, editura reprezenta furcile caudine pentru oricare dintre scriitori și, mai cu seamă, pentru tineri. Emil Gîrleanu afirmă: „Nu cunosc editor cu care să poți sta de vorbă" [16]. Abstracție făcînd de caracterul poate prea categoric al acestei afirmații, nu există nici o îndoială că problema intereselor bănești ale editorilor — în contradicție cu cele ale scriitorilor — a existat la un mod acut. „Unii editori (...) cumpără cărțile cum ar cumpăra o marfă" constată cu amărăciune același Emil Gîrleanu [17]. Evident, ideea de editare nu poate și nu trebuie să fie ruptă de noțiunea de beneficiu, dar, după cît se pare, unii editori au ajuns, în goana după beneficii, foarte departe. E lesne de înțeles că, în asemenea condiții, scriitorii nu se puteau descurca — costul vieții depășea cu mult posibilitățile remunerative ale creației literare — și atunci recurgeau la cea de-a doua cale: se angajau într-o slujbă.

În lipsa independenței materiale, „scriitorul trebuia să se adăpostească — expresia aparține lui Tudor Vianu — într-o profesiune liberă, să facă gazetărie sau să-și găsească vreo însărcinare în administrația publică" [18]. Rare au fost acele cazuri în care un Barbu Delavrancea, un Emil Gîrleanu sau un Victor Eftimiu au ajuns directori de teatre naționale, reușind astfel să împletească nevoia unui mijloc de existență cu devotamentul față de sarcina literară. Pentru marea

---

[10] *Ibidem*, p. 135.
[11] N. Dunăreanu, *Oameni și fapte*, București, 1961, p. 238
[12] *Ibidem*, p. 239
[13] Tudor Vianu, *Studii și portrete literare*, Craiova 1938, p. 119
[14] *Deslușiri*, în „Viața literară și artistică", III (1908), nr. 13 (martie), p. 1
[15] Ilarie Chendi, op. cit. p. 136
[16] Emil Gîrleanu, *Priveliști din țară*, București, 1925, p. 164.
[17] *Ibidem*, p. 164
[18] *Op. cit.*, pp. 118—119

majoritate, lucrurile stăteau altfel. Mihai Sadoveanu ocupase un post la Casa Şcoalelor şi primea 100 de lei pe lună, iar acelaşi Emil Gîrleanu, ca administrator al revistei „Neamul românesc", a lui Nicolae Iorga, făcea toate treburile de administraţie, rămînînd pînă noaptea tîrziu împreună cu soţia lui, să lipească banderole pe exemplarele care urmau să fie expediate şi aceasta pentru 150 de lei pe lună. Macedonski „apucase să aibă o leafă de la un minister şi-şi cîrpea cu ea, slab şi prost, nevoile şi sărăcia" [19].

În vremea ministeriatului lui Spiru Haret, la Casa Şcoalelor, erau angajaţi ca „referendari" Al. Vlahuţă şi G. Coşbuc. Funcţia aceasta era destul de mare şi oferea celor doi scriitori o situaţie ceva mai avantajoasă în raport cu a altora mai tineri. E foarte posibil ca poziţiile materiale şi sociale diferite ale celor vîrstnici şi ale celor tineri să fi generat, în bună măsură, lipsa de coeziune între generaţiile de scriitori care avea să se manifeste în momentul constituirii Societăţii Scriitorilor Români.

Rolul acesteia, în concepţia iniţiatorilor ei era, în primul rînd, de a asigura scriitorului independenţa materială, ceea ce echivala cu transformarea îndeletnicirii de scriitor într-o profesie. „Am convingerea că se poate trăi din literatură — afirma M. Sadoveanu [20], crezînd profund în această posibilitate, care l-a şi determinat de altfel să părăsească slujba pe care o avea la Casa Şcoalelor. Predînd „Păcat boieresc" la „Convorbiri literare", în 1904, el îl prevenise pe Ion Bogdan că „autorul înţelege să primească un onorariu pentru producţia sa (...) Tind să fac din literatură o profesie [21].

Societatea trebuia, totodată, să pună capăt stării „de răzleţire, de patemi şi de bănuială", [22] în care se aflau scriitorii, pentru a „rezolva printr-o impunere stăruitoare de voinţă colectivă, peste care nu se va putea trece, şi situaţia materială a celor mai plăpînzi, care vin în lume mai puţin pregătiţi pentru viaţa practică" [23].

O societate a scriitorilor urma să răspundă, pe de o parte, rezolvării cerinţelor materiale ale acestora, iar pe de altă parte, nevoii de a asana climatul vieţii literare, de „a opune, pe deasupra şcolilor şi revistelor sau aşa-ziselor gaşte literare, un corp organizat al literaţilor" [24].

Întru împlinirea acestor deziderate, în 1908, cîţiva tineri scriitori, entuziaşti ai unirii literaţilor într-o societate a lor, se adunaseră în multe rînduri pentru a pune temelia unei asemenea organizări. Dimitrie Anghel, St. O. Iosif, Cincinat Pavelescu şi încă alţii erau animatorii, iar Emil Gîrleanu era cel care „a luptat mai mult decît toţi pentru adunarea la un loc a atîtor spirite răzleţe şi pentru înjghebarea acestei societăţi" [25]. Un incendiu şi memoria atît de deseori înşelătoare a oamenilor au făcut însă ca data înfiinţării Societăţii Scriitorilor Români să dea loc, foarte cu-

---

[19] Gala Galaction, *Oameni şi gînduri din veacul meu*, Bucureşti 1955, p. 100.
[20] M. Sadoveanu, *Anii de ucenicie*. Bucureşti, 1958, p. 315.
[21] *Ibidem*, pp. 271—272.
[22] Virgil Caraivan, *Scriitorii noştri tineri*, în „Viitorul" I, (1907), nr. 30 (4 decembrie).
[23] *Ibidem*
[24] Gh. Vrabie, *Emil Gîrleanu*, studiu, Craiova 1941, p. 40—43.
[25] Chiru Nanov, prefaţă la volumul *Privelişti din ţară* de Emil Gîrleanu, p. VII.

rînd, la controverse și polemici mai mult sau mai puțin aprinse, al căror mobil — dacă au avut vreun mobil generos — este foarte greu de detectat astăzi, după scurgerea a șase decenii.

Un răspuns la întrebarea: cînd a fost înființată Societatea Scriitorilor Români? nu e lesne de dat. Izvoarele pe care le-am cercetat nu sînt, toate, de acord în privința datei și a locului în care s-a produs acest eveniment. Iată principalele versiuni.

Nicolae Dunăreanu, în volumul *Oameni și fapte*: prin 1908. („Ne adunam într-o încăpere mai mică a unei berării, parcă o văd înaintea ochilor, ca și pe patronul burtos pe care îl ghiceai dintr-o sută de oameni cu profesii diferite" — își amintește N. Dunăreanu) [26].

Gheorghe Vrabie, în studiul consacrat lui Emil Gîrleanu: la 28 aprilie 1908, în amfiteatrul Liceului Gh. Lazăr din București,

Emil Gîrleanu, în volumul *Priveliști din țară:* 4 septembrie 1909, în sala Liceului Lazăr.

Emil Gîrleanu, în revista „Proza" din 5 februarie 1914: 28 aprilie 1908.

Dumitru Teleor, în „Buletinul Societății Scriitorilor Români" din 1916: 3 septembrie 1909, în amfitreatrul Liceului Lazăr.

Victor Ion Popa, în revista „Boabe de grîu" (1934): 2 septembrie 1909, în amfiteatrul Liceului Lazăr.

Virgil Caraivan, în lucrarea *Cînd a fost întemeiată Societatea Scriitorilor Români* (1939): 28 aprilie 1908, la berăria Wilhelm din București, str. Edgar Quinet.

Dicționarul enciclopedic român: 3 septembrie 1909.

Dacă vom intra puțin în amănunte, vom constata că unele inadvertențe pot fi considerate erori de datare (de pildă, 2,3, și 4 septembrie 1909) sau de localizare fără prea mare însemnătate. Este evident că esența lucrurilor nu se schimbă dacă înființarea S.S.R. a avut loc la 2, la 3 sau la 4 septembrie, dacă prima adunare generală s-a ținut la o berărie sau la un liceu — abtrascție făcînd de semnificația în sine a faptului. Mai important ni se pare că unele surse care recunosc că în anul 1908 a fost constituită o societate scriitoricească, nu-i acceptă continuitatea. Victor Ion Popa susține chiar că, la 2 septembrie 1909, la adunarea de constituire, „Cincinat Pavelescu a ținut să arate că « Societatea oamenilor de litere » înființată de dînsul cu un an înainte, nu mai are rost să fiinţeze, de vreme ce s-a alcătuit alta, pe temeiuri mai largi și a declarat-o desființată" [27].

Articolul lui Victor Ion Popa a stîrnit însă protestul vehement al lui Virgil Caraivan, care scrie: „Nu știu cine l-a informat pe dl. Victor Ion Popa, dar a prezenta înființarea S.S.R. ca un joc de copii este departe de a aduce măcar un crîmpei de lumină în această chestiune destul de serioasă" [28]. Spre deosebire de adversarul său, V. Caraivan aducea, în spriji-

---

[26] Referire la o convorbire avută de autor cu N. Dunăreanu în luna aprilie 1968. Citatele care urmează și pentru care nu se indică o sursă scrisă, au fost consemnate cu prilejul aceleiași convorbiri.

[27] *Op. cit.* p. 612.

[28] Virgil Caraivan, *Cînd a fost întemeiată Societatea Scriitorilor Români*, Bîrlad, 1939, p. 19.

nul afirmațiilor pe care le face, dovezi destul de numeroase, din care vom menționa pe cele mai importante. Astfel, el reproduce, după articolul publicat de Emil Gîrleanu în revista „Proza" din 5 februarie 1914, procesul verbal încheiat la 28 aprilie 1908 „pentru a întemeia « Societatea Scriitorilor Români ». Adunarea a ales următorul comitet: I. Adam, D. Anghel, I.A. Basarabescu, Al. Brătescu-Voinești, V. Caraivan, I. Ciocîrlan, L. Dauș, N. Dunăreanu, Al. G. Florescu, Em. Gîrleanu, A. Gorovei, St. O. Iosif, G. Murnu, D. Nanu, C. Pavelescu, G. Ranetti, M. Savodeanu, C. Sandu-Aldea, A. Stavri, G. Sylvan." Dintre aceștia, „au fost proclamați, președinte: Cincinat Pavelescu, vicepreședinți: G. Ranetti, D. Anghel, cenzori: C. Sandu-Aldea, M. Sadoveanu; chestori: I. Adam, G. Murnu; secretari: Em. Gîrleanu, L. Dauș; bibliotecar: St. O. Iosif; casier: V. Caraivan". Procesul verbal este semnat de: Cincinat Pavelescu, Ion Adam, Virgil Caraivan, Em. Gîrleanu, L. Dauș, D. Anghel, C, Sandu-Aldea, Șt. O. Iosif. „Păstrez și eu două ciorne de procese-verbale de la adunarea generală din 23 aprilie 1908" — precizează V. Caraivan într-o notă de subsol a lucrării sale.

Actul a fost investit în a doua ședință (probabil 4 mai 1908 A.C.) — scria același autor — cu ștampila societății, care avea inscripția: „Societatea Scriitorilor Români. Întemeiată la 28 aprilie 1908. București".

În legătură cu această ștampilă, al cărei specimen este reprodus în lucrarea lui V. Caraivan, împreună cu copia facturii eliberate pe numele S.S.R. de gravorul Leon Maurer din str. Carol nr 10, la 4 mai 1908, pentru „1 ștampilă de metal cu cutia de tuș" avem de făcut următoarea remarcă. Ca ilustrare a articolului său din revista „Boabe de grîu", Victor Ion Popa publică, în facsimil „lista pentru o convocare a S.S.R., în întîia înjghebare". Pe lîngă faptul că facsimilul conține exact numele celor douăzeci de membri ai comitetului ales la adunarea din 1908, menționați în procesul verbal citat [29], el poartă ștampila al cărei specimen este reprodus și de V. Caraivan, dar inscripția din mijlocul cercului este ștearsă cu linii trase cu cerneală. Se pot citi numai cuvintele: Societatea Scriitorilor Români, București. O cercetare cu ochiul liber a acestei ștampile modificate nu poate duce la rezultate demne de luat în seamă, dar asemănarea dintre cele două specimene este izbitoare.

Se pune, în chipul cel mai firesc, întrebarea de ce a fost nevoie de ștersături pe inscripția ștampilei? A vrut această modificare să dovedească ceva?

V. Caraivan publică, de asemenea, copii ale unei bogate corespondențe purtate în ultimele zile ale lunii aprilie și primele zile ale lunii mai 1908, în legătură cu chestiuni privitoare la S.S.R., de Cincinat Pavelescu, A. Florescu, Gh. Becescu-Sylvan, N. Rădulescu-Niger, Em. Grigorovitza, St. Tuțescu, Em. Gîrleanu și alții.

La dovezile folosite de V. Caraivan pentru a stabili data la care a fost înființată Societatea Scriitorilor Români, trebuie adăugate două care ni se par importante. Prima, faptul că „Universul" din 1 mai 1908 publică următoarea știre, la rubrica „Informațiuni" pag.2: „Luni seara, 28 aprilie a.c. s-au întrunit un mare număr de literați care au pus bazele Societății Scriitorilor Români(...) S-au votat statutele alcătuite în acest scop și s-a

[29] V. Caraivan afirmă chiar că această listă este scrisă de mîna lui.

ales următorul comitet (urmează numele conducătorilor S.S.R. citați mai înainte)".

A doua — faptul că publicația intitulată *Însemnări și dări de seamă privind S.S.R.* editată de societate în anul 1922, poartă, sub titlu, anii 1908—1922. De altfel, la începutul publicației apar procesul verbal de constituire din 1908 în forma reprodusă și de V. Caraivan și o notă care precizează că S.S.R. a fost constituită, principial, la 28 aprilie 1908. Poate că lucrurile ar fi fost mai limpezi dacă imobilul „Luvru" de pe Calea Victoriei nu ar fi ars în după amiaza zilei de 30 ianuarie 1911. Flăcările au mistuit atunci actele privitoare la înființarea S.S.R. împreună cu întreaga avere a lui Dimitrie Anghel — în special biblioteca — a cărui locuință era sediul societății.

Socotim că, deși sumară, investigația pe care am făcut-o ne îndreptățește să afirmăm că adevărata dată a înființării S.S.R. este 28 aprilie 1908. O explicație a polemicilor care au apărut în jurul acestei probleme ar putea fi căutată, credem, în animozitățile și rivalitățile care nu vor fi întîrziat să se ivească între scriitori, în firea plină de sensibilitate și, deci, de susceptibilități a acestora. „Scriitorii sînt, în majoritatea cazurilor, oameni susceptibili, invidioși, intoleranți, cu un regretabil spirit de gașcă" — afirmă Victor Eftimiu [30]. O altă explicație ar trebui căutată în starea materială precară de care scriitorii nu au scăpat prin simplul act al înființării S.S.R, stare în care societatea s-a aflat ea însăși la modestele ei începuturi.

Cercetătorul care studiază astăzi, cît de sumar, aceste începuturi nu poate să nu remarce vîrsta junâ a întemeietorilor societății. În adevăr, A. Gorovei cu cei 44 de ani ai săi, Brătescu Voinești și G. Murnu, cu 40 de ani, erau printre cei mai vîrstnici; la extremitatea cealaltă se aflau M. Sadoveanu (28 de ani) și N. Dunăreanu (27 de ani). Aceasta îmbracă o anumită semnificație, dacă avem în vedere reversul medaliei, adică absența — de altfel izbitoare — din rîndul întemeietorilor societății a scriitorilor mai vîrstnici, definitiv consacrați. Faptul a fost comentat de contemporani.

Emil Gîrleanu: „Firește, nimeni nu poate spune că Societatea Scriitorilor Români n-ar fi fost bine să cuprindă pe toți scriitorii români în viață astăzi. Bătrîni și tineri, unii lîngă alții, așa ar fi trebuit să apară cea dintîi alcătuire a Societății" [31].

Virgil Caraivan: „...Într-adevăr, societatea a fost înființată numai de scriitorii tineri(...) Cei bătrîni, cîțiva la număr, se țineau la o parte de mișcarea literară a tinerilor scriitori" [32].

N. Dunăreanu: „Totuși ideea (înființării S.S.R. A.C.) prinsese și scriitorii — în afară de cei bătrîni: Vlahuță și Coșbuc — începuseră să se agite[33].

---

[30] Apreciere făcută de Victor Eftimiu în cursul unei convorbiri cu autorul, în luna mai 1968. Referirile la V. Eftimiu care urmează și pentru care nu se indică o sursă scrisă, au fost consemnate în cursul aceleiași convorbiri.

[31] *Priveliști din țară*, p. 173.

[32] *Op. cit.*, p. 8

[33] *Op. cit.*, p. 239

G. Tutoveanu: „Scriitorii fruntași de pe atunci (...) se țineau la o parte" [34]. Prin urmare, deși și-a dat o denumire cuprinzătoare, societatea a fost, cel puțin la început, o organizație a tinerilor scriitori.

Absența maeștrilor poate fi explicată prin faptul obiectiv că o asociere pe temeiuri profesionale nu le era necesară și prin acela, subiectiv, că între generațiile de scriitori nu exista — și, probabil că nici nu putea să existe — nici o coeziune. Iată cum explică această împrejurare doi dintre martorii acelor timpuri. Victor Eftimiu: „Erau personalități prea importante ca să binevoiască a face parte dintr-o societate tînără care urmărea să cîștige pentru scriitori drepturi pe care ei le aveau prin propria lor recunoaștere oficială. Nu erau preocupați de solidaritatea breslei. Pur și simplu nu aveau nevoie, nu așteptau nimic de la o asemenea societate". Nicolae Dunăreanu: „Nu aveam legătură cu scriitorii mari. Îi priveam cu teamă, cu teamă de zeflemea".

Dacă pe scriitorii consacrați i-au dorit dar nu i-au putut avea printre ei, pe criticii literari fondatorii S.S.R. i-au respins din capul locului. „Între toți scriitorii tineri de pe atunci se făcuse un fel de convenție tacită ca în societate să nu intre nici un critic, căci se temeau toți să nu introducă elemente care ar strica solidaritatea care cu atîta greutate se înjghebase" [35].

Poziția tinerilor scriitori a provocat o reacție destul de severă din partea lui Ilarie Chendi, care a publicat, cu exact 36 de zile înainte de constituirea S.S.R. un articol plin de sarcasm la adresa scriitorilor [36].

Articolul lui Ilarie Chendi nu a avut efect, în orice caz nu unul imediat, deoarece „scriitorii au rămas la punctul lor de vedere hotărît de mai înainte" [37]. De altfel, componența celui dintîi comitet confirmă această înverșunare împotriva criticilor, deși „inadvertența față de critici nu era privită cu ochi buni de unii scriitori" [38].

Victor Eftimiu: „Nu a fost prea mare opoziția față de critici. Oricum, era o vedere greșită. Criticul e el însuși creator de literatură". Într-adevăr, inadvertența s-a dovedit, din fericire, a fi trecătoare, căci în anul imediat următor, 1909, printre membrii societății se aflau Ion Scurtu, G. Ibrăileanu, Isabela Sadoveanu, în timp ce Eugen Lovinescu era cenzor, iar Ilarie Chendi — membru în comitet [39]. În 1912—1914, însuși președintele societății era un critic — Mihail Dragomirescu, ales în această funcție prin vot secret.

În ciuda dificultăților — de ordin administrativ, material, moral, principial — ale începutului, Societatea Scriitorilor Români și-a desfășurat

---

[34] *Op. cit.*

[35] V. Caraivan, *op. cit.*, p. 8.

[36] Ilarie Chendi, *Fără critici*, în „Viața literară și artistică", III (1908) nr. 12. (martie), p. 1.

[37] V. Caraivan, *op. cit.*, p. 8.

[38] *Ibidem*, p. 8.

[39] C. Dobrogeanu-Gherea a făcut, însă, opinie separată, respingînd, în noiembrie 1909, invitația pe care i-o adresase D. Anghel, de a se alătura S.S.R. Refuzul pare a avea la bază un motiv destul de serios, în orice caz altul decît cel invocat în scrisoarea de răspuns.

activitatea, mai slab în primii ani, cu mai mult avînt după aceea, parcurgînd, în general un drum ascendent.

Cu mijloacele materiale modeste de care dispunea, S.S.R. s-a străduit să-şi atingă obiectivele de breaslă. „Adunarea de fonduri, întemeierea unui local şi a unei biblioteci şi crearea unei mai bune stări de lucruri pentru afacerile literare trebuie să formeze preocupările noastre de căpetenie" — arăta M. Sadoveanu, în darea de seamă asupra activităţii societăţii, prezentată în calitate de preşedinte al acesteia, la 25 noiembrie 1911. De altfel, în statutul din 1909 al S.S.R. [40] este astfel arătat, la paragraful II, „Scopul Societăţii: 1) Apărarea drepturilor şi intereselor morale şi materiale ale scriitorilor; 2) Ajutorarea prin împrumut a scriitorilor întovărăşiţi; 3) Ajutorarea văduvelor şi copiilor orfani ai societarilor; 4) Ajutorarea scriitorilor tineri şi de talent" [41]. Totodată, în Regulament, la art. 3 se preciza: „Societatea va apăra drepturile scriitorilor faţă de editorii de literatură română şi va căuta să stabilească legături avantajoase cu societăţile literare şi cu casele de editură din străinătate" [42].

Concomitent, S.S.R. s-a dedicat, de la început, înaltelor ţeluri care aveau să fie definite limpede în Precuvîntarea la cel dintîi almanah al societăţii, publicat în 1912: a „încălzi toate sufletele, pînă în cele mai îndepărtate colţuri ale pămîntului locuit de români (...) Legăm prezentul de trecut, păstrînd tradiţia marilor noştri premergători: Mihail Kogălniceanu, Gh. Asachi, Ioan Eliade Rădulescu, care (...) au sădit în sufletul românesc dragostea pentru literatura naţională" [43].

S.S.R. şi-a îndeplinit cu energie acest legămînt chiar înainte de a-l fi formulat în scris. Au rămas în istoria mişcării noastre literare şezătorile organizate de societate în cei dintîi ani ai activităţii sale. „Îndemnat de elanul pornirii la drum şi, mai ales, de neastîmpărul cald al lui Emil Gîrleanu", comitetul societăţii „şi-a croit un plan de lucru tot pe atîta de bogat, pe cît era de îndrăzneţ. Cel mai de seamă, dar şi cel mai primejdios punct din el era organizarea cîtorva serii de şezători literare prin ţinuturile locuite de români, din stăpînirea Austriei şi Ungariei" [44]. Şi astfel, Mihail Sadoveanu, pe atunci

---

[40] În legătură cu primul statut al societăţii semnalăm faptul că elaborarea lui, în 1908, s-a bazat pe realităţile situaţiei scriitorilor din ţara noastră, dar a folosit şi modele străine. După cît se pare, Cincinat Pavelescu, primul preşedinte al S.S.R. a adus de la Paris statutul cunoscutei „Société des gens de lettres". În mod surprinzător, Ion Valerian afirmă, în articolul *Momente din viaţa Societăţii Scriitorilor Români*, publicat în *Almanahul literar* pe anul 1969 (pag. 263—266) că statutele societăţii au fost votate abia în 1909, deşi, după cum rezultă din sursele folosite în lucrarea de faţă, S.S.R. şi-a elaborat acest document fundamental chiar de la înfiinţare, adică în 1908. Ca atare, nici afirmaţia conţinută în acelaşi articol, potrivit căreia în 1969 se împlinesc 60 de ani de la înfiinţarea statutară a S.S.R. nu poate fi socotită întemeiată.

[41] *„Buletinul S S R."* Bucureşti, 1912. p. 3.

[42] *Ibidem*, p. 9.

[43] *Almanahul S.S.R. 1912*, Bucureşti, p. 1.

[44] Victor Ion Popa, *op. cit.*, p. 613

președintele S.S.R., Emil Gîrleanu, Cincinat Pavelescu. D. Anghel, St. O. Iosif, Caton Theodorian și A. de Hertz au luat drumul Bucovinei, urmați, cu o zi mai tîrziu, de Natalia Iosif, Corneliu Moldovanu, Ion Minulescu, Al. T. Stamatiad și D. Nanu. La Rădăuți și Cîmpulung și în alte centre, solii literelor românești au adus, cu prilejul șezătorilor care s-au ținut în acele orașe „nu farmecul trecător al unui ceas de lectură, ci mult mai mult și pentru îndelungată vreme: o tainică, o nemărturisită solie a timpurilor în pregătire" [45].

Ne aflăm în 1911. În același an, aceiași neobosiți Emil Gîrleanu, Cincinat Pavelescu, Caton Theodorian, D. Nanu, Corneliu Moldovanu, A. de Hertz, însoțiți, de astă dată, de Victor Eftimiu, I. Agîrbiceanu, A. Mîndru, Maria Cunțan, precum și de „d-șoara Maria Filotti de la Teatrul Național din București", cărora aveau să li se alăture, la Sibiu, Octavian Goga, Oct. Tăslăuanu și Liviu Rebreanu, au organizat neuitatele șezători literare de la Sibiu și Arad. „Aceste două turnee, adăugate cîtorva șezători zvîrlite pe ici pe colo prin țară, au fost pas inimos de pornire curată și frumoasă pentru tînăra societate. Prin ele și-a atras privirile întregii lumi românești de peste munți și din țara veche și — dincolo de ceea ce putea să impuie cunoștința vagă a operelor — a pus în vază la timp venită, meseria scriitoricească" [46].

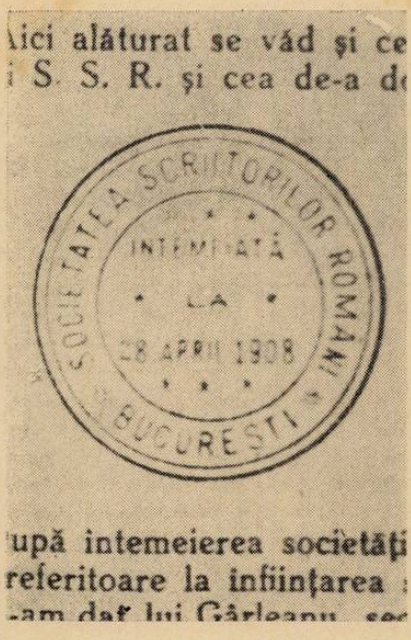
În anul care a precedat amintitele „serbări ale literaturii române" — expresia îi aparține lui Corneliu Moldovanu — [47] S.S.R., a fost reprezentată prin Mihail Sadoveanu la festivitățile prilejuite de comemorarea morții lui Ion Creangă. „În vederea acestei sărbători — scrie ziarul „Universul" din 21 ianuarie 1910, sub titlul *Comemorarea lui I. Creangă în Tg. Neamț* — au sosit aici d-nii: M. Sadoveanu, din partea „Societății Scriitorilor Români"... La toasturi, „d. M. Sadoveanu mulțumește din partea scriitorilor tineri, în numele cărora a venit să sărbătorească pe cel mai mare povestitor al neamului nostru".

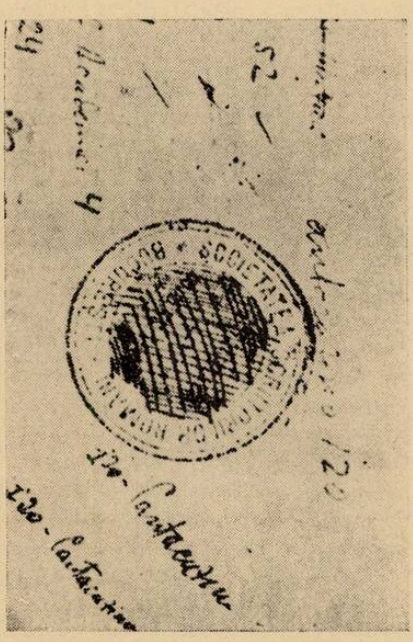
Cu patru ani mai tîrziu, la 6 iulie, S.S.R. a organizat, în parcul Cișmigiu din București, o mare serbare închinată împlinirii unui sfert de veac de la moartea lui Mihail Eminescu. Unul din momentele importante ale serbării — administrată de poetul Tudor Arghezi — a fost concursul de frumusețe feminină.

Activitatea societății, deși modestă, a progresat continuu. Din dările de seamă publicate în Buletinul S.S.R., a cărui apariție a început în anul 1916, rezultă că, treptat, societatea s-a consolidat materialicește, reușind să plătească pensii văduvelor unor scriitori și să instituie premii literare. Aceste elemente au intervenit însă în activitatea societății într-o perioadă care depășește cadrul acestei lucrări.

Manifestîndu-se tot mai activ, S.S.R. a reușit, cu timpul, să se impună în viața publică astfel încît, la începutul anului 1912, — la 20 ianuarie în

[45] *Ibidem*, p. 614.
[46] *Ibidem*, p. 615
[47] *Emil Gîrleanu, omul și scriitorul*, în „Flacăra", 1914, nr. 39, (12 iulie).





Stampila Societății Scriitorilor Români. În stînga, specimenul reprodus de V. Caraivan; în dreapta, cel reprodus de V. I. Popa.

Senat și la 21 februarie, în Adunarea deputaților — ea și-a căpătat recunoașterea calității de persoană morală. Această reușită s-a datorat, între altele, stăruinței ministrului de atunci al cultelor și instrucțiunii publice, C. C. Arion un „mecena" care, „deși membru al unui guvern aristocratic, adică nobil(...) are burghezul obicei să ție ceea ce zîmbetul său amabil făgăduiește" [48].

Angajîndu-se, la întemeierea ei, să apere drepturile și interesele morale și materiale ale scriitorilor, S.S.R. a reușit în bună măsură să înfăptuiască țelurile propuse. „Datorită ei, proprietatea artistică și literară a fost pusă în temeiuri de lege; datorită ei, legăturile dintre editori și scriitori au căpătat o formă omenească, în măsură să dea mînuitorului de condei răsplată cuviincioasă pentru munca lui (...) Ea a înscăunat la noi profesia de scriitor. Mai mult, încă, a știut să impună respectul acestei profesii" [49].

Crearea Societății Scriitorilor Români a reprezentat un act a cărui semificație majoră avea să fie dezvăluită mai tîrziu, pe măsura desfășurării activității acesteia, activitate care a fost, în cea mai mare parte, rodnică și folositoare.

---

[48] Petre Locusteanu, *Cincizeci de figuri contimporane*, București, 1913, p. XX.
[49] Victor Ion Popa, *op. cit.* p. 619.

TUDOR VIANU — ISTORIC LITERAR

— CONSIDERAȚII PRIVIND VIZIUNEA ȘI METODA —

TEODOR GHEORGHIU

Într-o lucrare pe care n-a apucat s-o vadă tipărită, *Tezele unei filozofii a operei* (vol. *Postume*), Tudor Vianu înfățișează sinteza istorismului cu ideea de operă, într-o manieră care subliniază îndeajuns spiritul său echilibrat, oroarea de unilateralitate. Există — după el — o viață în timp, o devenire istorică a operei, determinată de oscilațiile istorice ale dorințelor, de schimbarea orientării acestora, de rărirea sau dispariția lor ori, dimpotrivă, de noua lor proliferare. Cum, tot după Vianu, „valoarea este obiectul unei dorințe" [1] — iată veriga de legătură între conceptul de *operă* — ca expresie concretă a valorii — și cel de *istorie*, adevărate axe pe care se mișcă cercetările de istorie literară întreprinse de Vianu. Ce-i drept, explicarea modificării în timp a situației operelor prin evoluția dorințelor introduce o nuanță psihologistă, oarecum limitativă, pe care orientarea mai nouă a savantului român o va depăși. Această nuanță este subliniată de considerațiile ce urmează tot aici, dar care corectează într-o măsură, de pe acum (1944), viziunea psihologistă, individualistă asupra motivelor devenirii istorice, printr-o — fie și vagă — trimitere la „condițiile istorice" ale creatorului operei. Așa se conturează atitudinea duală a lui Vianu față de obiectul cercetării sale: „Putem privi opera fie în felul în care elementele ei se angrenează în logica construcției ei, fie ca pe expresia omului care a produs-o. În cea dintîi din aceste perspective, opera apare ca o realitate absolută, sustrasă devenirii istorice, ca o soluție atemporală dată problemei configurării unui material și realizării unui scop. În a doua perspectivă, opera apare, dimpotrivă, legată de psihologia particulară și de condițiile istorice ale creatorului ei" [2]. În concepția lui Vianu, aceste unghiuri de vedere nu sînt antinomice, ci se completează reciproc: „...între opera în configurarea ei autonomă și opera în realitatea ei corelativă, ca expresie a unui creator și ca expresie istorică, nu există contradicție, ci, dimpotrivă, unitate și armonie" [3].

Unitatea dintre istorism și ideea de operă oferă și cheia înțelegerii poziției lui Vianu ca istoric al literaturii române. Ea apare ca o atitudine profund și permanent gîndită, derivînd din viziunea generală a cercetătorului asupra vieții spirituale a omenirii, din sistemul său estetic, care, susținînd cu tărie autonomia valorii artistice și chiar forța ei superioară ca valoare ce le subordonează pe celelalte, concede totuși că există și o realitate extraestetică

[1] Tudor Vianu, *Postume*, p. 185.
[2] Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 190—191.
[3] Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 191.

a operei de artă, deci o structură eteronomă a acesteia, rod al indestructibilelor ei legături cu celelalte domenii ale vieții sociale, deci al condiționării ei istorice.

Ideea — cu variațiuni limitate de o severă, deși nu dogmatică, consecvență — străbate epocile de creație ale lui Vianu, oferind un splendid exemplu de sinteză a devenirii cu statornicia, cu o rară cumpănire dialectică între cele două concepte. În fond, acesta nu este eclectism, cum s-a încercat să se acrediteze, ci o atitudine de valorificare critică și de integrare a punctelor de vedere *istoric* și *tipologic*, susținute unilateral de diverși gînditori și aplicate de multe ori exclusivist în cercetarea literaturii. Atitudinea este proprie și marxismului, pe care Vianu îl va asimila abia în anii maturității lui avansate. Este aici faptul interesant, fără prea multe precedente, al convertirii la marxism nu a unui spirit radical, ci a unuia măsurat, echilibrat, care caută în chip clasic „le juste milieu". Și aceasta dovedește cît de pluriformă este iradierea și înrîurirea marxismului. Dar, încă mai înainte de acest punct maxim al evoluției sale, Vianu va evita, pe temeiul unei dialectici inerente felului său de a gîndi, atît dispersarea factologică a istorismului pozitivist, cît și viziunea încremenită, rigidă a lumii operelor de artă, ca un „cer plin de stele", fără evoluție, fără raporturi reciproce transformabile. Trăinicia nu e incompatibilă cu devenirea — gîndește Vianu — și optica sa sintetică îl va recomanda de la bun început ca pe un istoric literar care avea să reușească atît fixarea pentru eternitate a semnificației și valorii estetice a operelor, cît și descoperirea unor resorturi esențiale ale evoluției literaturii române, pe baza legilor proprii domeniului cercetat și în același timp nu fără legătură cu dezvoltarea generală a societății.

Ar fi utile, poate, cîteva referiri la ideile mai generale ale lui Tudor Vianu, pentru a observa rădăcinile acestei sinteze. Astfel, cercetătorii au semnalat adeziunea lui la delimitările făcute de Rickert între *natură* — care cuprinde fapte de *repetiție*, catalogate prin *legi* și *judecăți de constatare* — și *cultură*, ale cărei fapte, de *succesiune*, sînt subsumabile *seriilor* și adecvate elaborării *judecăților de apreciere, ierarhizărilor*, deci unei viziuni *axiologice*. De aici caracterul existențial al științelor naturii și caracterul valorificant al științelor spiritului [4], în rîndul cărora Vianu așază, bineînțeles, estetica și unul dintre domeniile ei aplicative — istoria literară. Căutînd puncte de sprijin și în gîndirea românească anterioară lui, Vianu va sublinia cu deosebită simpatie *istorismul* — tot de nuanță psihologistă — al lui A. D. Xenopol [5], preluînd, de altfel, de la el și adaptînd la metodologia istoriei literare ideea deosebirii faptelor unice și succesive ale istoriei, ce se organizează în *serii*, de faptele de repetiție ale naturii, care, studiate în cauzalitatea lor, dau naștere la legi. Îmbrățișînd o întinsă perioadă de evoluție literară, lucrarea lui Vianu *Arta prozatorilor români* va grupa scriitorii tocmai în serii istorice, după afinități stilistice. De altminteri, istorismul său, rod al unei meditații îndelungate pe marginea rîndurilor scrise ale unor înaintași și dascăli, va fi proclamat nu o

[4] Cf. Tudor Vianu, *Filozofia culturii*, p. 14 și 17.

[5] Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, cap. *Junimea*, subcap. *Teoreticienii*.

dată de o manieră categorică și generalizatoare: „O problemă științifică actuală nu poate fi înțeleasă în ultima sa adîncime decît atunci cînd o punem în legătură cu ceea ce a pregătit-o treptat" [6].

O sumedenie de considerații cuprinse în volumele mai vechi sau mai noi atestă aplicarea hotărîtă a sintezei dintre mobilitatea istorică și stabilitatea structurală a operei la studiul literaturii române și universale. Volumul *Masca timpului* tinde să detașeze tocmai esența perenă pe fondul mișcător al epocii literare. Istoria literaturii noastre este văzută ca o succesiune de tablouri și portrete: scriitorul-boier, revoluționarul de la 1848, Eminescu etc. Există însă o fizionomie unică a epocii, ca o stilizare continuă, multiplicată, a unui același individ-scriitor. În cele din urmă masca unei epoci va încremeni; este ideea transmiterii unor valori stabile, dar determinate istoric, către posteritate, a transformării devenirii în statornicie. Urmărind neobosit păstrarea „echilibrului între antiteze", Vianu va sesiza oricînd eventualele aplecări ale balanței într-o parte sau într-alta. De pildă, în *Dualismul artei*, urmărind apariția simțului istoric, autorul avertizează: „Atentă mai ales la trecere și la neasemănare, metoda istorică este înclinată să nesocotească sinteza asemănărilor în tipuri. Dinamismul istoriei dizolvă statismul sistemei în tipuri" [7]. Pentru ca altădată accentul să fie distribuit în favoarea polului opus: „...idealurile artistice stau și ele sub categoria devenirii, (...) unele dintre ele se cufundă în noapte, dispar pentru totdeauna sau reapar după ce altele le-au înlocuit, fără ca prin aceasta nevoia artistică să fi fost vreun moment epuizată" [8], iar studierea poeziei lui Eminescu să-i prilejuiască o nouă precizare în același sens: „Cercetarea istorică se învecinează totdeauna cu adîncirea estetică și se mărginește prin ea" [9].

Nu puține sînt avertismentele lui Vianu împotriva unui istorism factice, epidermic, care să coboare eul reprezentativ al poetului la nivelul unui eu empiric. Vremurile mai noi (este vorba de perioada dintre cele două războaie) au slăbit prețuirea pentru *opera* finită în favoarea *documentului;* aici vede Vianu o sursă de stricare a echilibrului pe care el îl caută cu atîta fervoare. Excesul istorist rodește acum un fruct nedorit: abdicarea de la perfecțiunea formei, ceea ce pentru istoria literară are urmarea că devenirea operei este socotită mai interesantă decît opera însăși, Lipsirea istoriei literare de perspectiva ei axiologică, estetică este repudiată cu o severă urbanitate [10]. Dar, cu toate aceste efecte de nedorit ale istorismului, o idee îl urmărește neobosit pe cărturarul nostru: aceea că în spațiul literaturii, inclusiv al celei române, este posibilă și de dorit investigarea *istorică* a celor mai variate teme, motive, caracteristici generale, procedee literare. Astfel, elemente privite îndeobște ca un dat permanent sînt transformate de Vianu în materie istorică. Pe lîngă contribuțiile sale mai largi în acest domeniu, vom nota aici numai unele dintre nenumăratele lui sugestii sau dezvoltări restrînse, care

[6] Tudor Vianu, *Istoria doctrinelor de estetică*, p. 338.
[7] Tudor Vianu, *Dualismul artei*, p. 130.
[8] Tudor Vianu, *Fragmente moderne*, p. 17.
[9] Tudor Vianu, *Poesia lui Eminescu*, p. 64.
[10] Tudor Vianu, *Figuri și forme literare*, articolele: *Eul poetic* și *Criza ideii de artă în literatură*.

dovedesc cît de multilateral vedea el virtuțile istorismului. „S-ar putea scrie — gîndește Vianu — o întreagă istorie a literaturilor moderne cu preocuparea de a arăta cum s-a dezvoltat cunoașterea omului în ele, ce regiuni noi ale sufletului omenesc au fost cucerite treptat prin operele poeților și ce imagini noi ale omului au fost pe rînd impuse prin acestea" [11]. „Cine va studia evoluția poeziei noastre lirice, după dispariția lui Eminescu, va trebui să urmărească drept o categorie specială ceea ce s-a numit „poezia filozofică" [12]. În altă parte se propune ca subiect evoluția ermetismului [13], iar precursorii acestuia sînt înșirați într-o scurtă schiță istorică. Starea sufletească a poetului evoluează și ea o dată cu trecerea literaturii de la o epocă la alta: „Poetul nou se confesează; poetul mai vechi stilizează" [14], sinteza superioară putînd-o constitui mai apoi un nou triumf al legii severe a formei peste conținutul modern de simțire. Evoluția poate fi surprinsă pînă și în latura strict „tehnică" a poeziei, de pildă, în utilizarea procedeului repetării ultimului emistih al unui vers ca prim emistih al versului următor (la Negruzzi, Hașdeu, Macedonski), ca un exercițiu de virtuozitate nu lipsit și de funcții semnificante [15]. „Literatura subiectivă, a memoriilor, jurnalelor intime, confesiunilor, are și ea o evoluție în timp [16], ca și portretul moral, surprins în diferitele lui faze istorice [17]. Culmea pasiunii istoriste a lui Vianu răzbate din propunerea lui de a se face istoricul... istorismului, al simțului istoric, care să permită urmărirea istoriei diferitelor discipline atît în conexiune reciprocă, cît și în raport cu istoria generală a societății [18].

Toate aceste elemente conduc spre încrederea deplină în viitorul artei. Istoria literaturii începînd de a fi o simplă aglomerare de fapte, iar trăinicia valorilor create în decursul ei fiind un dat incontestabil, evidențiat cu mijloacele analizei, progresul în artă este o concluzie logică. Spiritul deductiv al lui Vianu acționează implacabil, deși nu fără o continuă corectare prin relație directă cu concretul și pe baza respectului deplin față de unicitatea și specificitatea operei de artă. Cercetările întreprinse de Vianu în cîmpul literaturii române evidențiază evoluția ascendentă atît a substanței ideologice, a percepției psihologice și sociale, a sensibilității, cît și a procedeelor de artă. Știm că ideea progresului în literatură a fost negată cu hotărîre, în numele unei distincții între legile specifice de dezvoltare a artei și cele ale vieții sociale. Fără îndoială, lucrurile nu pot fi aduse aici la un numitor comun. Dar ideea drumului ascendent al literaturii — similar *ca direcție*, înspre *complexitatea raporturilor*, cu acela al societății — sperie numai pe aceia care concep evoluția acesteia în mod linear, nu ca *proces* cu sinuozități, fluxuri și refluxuri. În definitiv, o formațiune socială se naște, se maturizează și piere nu altfel — în liniile cele mai generale — decît un curent literar, iar elementele unei

---

[11] Tudor Vianu, *op. cit.*, articolul *Literatura și cunoașterea omului*, p. 32.
[12] Tudor Vianu, *op. cit.*, articolul *Alegorism*, p. 135.
[13] Tudor Vianu, *op. cit.*, articolul *Note asupra obscurității poetice.*
[14] Tudor Vianu, *op. cit.*, articolul *Stare poetică și formă poetică*, p. 175.
[15] Tudor Vianu, *op. cit.*, articolul *O formă poetică rară.*
[16] Tudor Vianu, *op. cit.*, articolul *Din psihologia și estetica literaturii subiective.*
[17] Tudor Vianu, *op. cit.*, articolul *Fazele portretului moral.*
[18] Tudor Vianu, *Jurnal*, articolul *Istoria culturii.*

formațiuni depășite pot fi reîntîlnite, într-o nouă combinație, în cuprinsul uneia noi, tot astfel cum, bunăoară, atitudini și procedee romantice reapar în simbolism după ce acesta apare ca reacție împotriva naturalismului, curent ce cucerise anterior unele dintre pozițiile deținute de romantism. Privit cu acest grăunte de relativitate, progresul poate fi acceptat ca noțiune și în istoria literară, pentru că, oricît de greu ar fi să ierarhizăm talentele, este evident că un prozator român *mijlociu* al deceniului nostru folosește procedee literare mult evoluate sau total necunoscute — și mult mai complexe — decît un *vîrf* al literaturii noastre de la 1848. Să spicuim la întîmplare, din nu puținele observații ale lui Vianu cu privire la elementele de progres în dezvoltarea istorică a literaturii române, unele din articolul: *Ce s-a schimbat în literatura românească* (1938), care relevă depășirea în ultimii 25 de ani a unor stări și puncte de vedere privind nu numai „cadrul material", ci și evoluția internă a literaturii: „Dezvoltarea recentă a literaturii românești s-a făcut în direcția accentuării specificului național, dar fără să se izoleze de tot ceea ce cultura timpului poate să aducă din izvoarele ei cele mai bune. În această privință putem spune că trăim un moment de sinteză, care a dezarmat multe din fantasmele și îndărătniciile de altădată" [19]. Este un exemplu izolat din mai multe care pot fi date. Pe o arie mult mai întinsă decît în asemenea cazuri, *Arta prozatorilor români* este o demonstrație strălucită a progresului artistic într-un întreg domeniu al literelor românești, o demonstrație rezistentă la pozițiile care recunosc în istoria literaturii doar „cicluri progresive" închise, fiecare cu o problematică proprie, scuturîndu-se de ideea progresului în artă ca fiind de sorginte sociologist-vulgară. Interesant este că la această negare se ajunge afirmînd categoria de operă, ceea ce face și Vianu, dar trăgîndu-se o concluzie diferită de a lui tocmai datorită unei concepții metafizice despre progres, refuzului de a îmbina criteriul structural cu cel istoric în cercetarea literară.

Fără un scientism rigid, pedant, care justifică poate reticența lui Călinescu față de pretenția esteticii de a „explica" opera de artă, Vianu afirmă totuși plenar capacitatea istoriei literare de a acționa ca știință, restrîngînd cît mai mult posibil sfera inexplicabilului, fără a vulgariza semnificația creației artistice. Desfășurîndu-se ca istorie *internă* (explicarea unor fapte literare prin alte fapte literare) și ca istorie *externă* (căutarea unor explicații sau legături în biografia scriitorului, în factorii sociali și în general extraliterari), disciplina în chestiune poate pătrunde în esența fenomenului cercetat, poate explicita ceea ce creatorul încearcă și realizează în virtutea talentului și inspirației sale, al căror element rațional, conștient, constituie obiectul permanent al atenției lui Vianu. Nici această atitudine nu este întîmplătoare la el, ci derivă din ideea de operă ca rezultat al muncii umane de tip superior, luminată de un țel creator, supusă rigorilor idealului estetic, pe care poetul, prozatorul sau dramaturgul și-l asumă conștient.

În peisajul general al istoriei noastre literare, Tudor Vianu apare, în perioada dintre cele două războaie, ca spiritul maiorescian cel mai autentic, nu atît prin apărarea autonomiei esteticului (aici el se încadrează unei întregi

[19] Tudor Vianu, *Figuri și forme literare*, p. 125.

familii de spirite), cît prin caracterul deductiv al activității sale de critic și istoric al literaturii române, prin solida poziție de teoretician al esteticii, de pe fundamentul căreia discerne sensul evoluției literaturii române. Îl desparte însă de Maiorescu tocmai istorismul său accentuat, după cum de Lovinescu și Călinescu îl separă încrederea sa tonică în fertilitatea principiilor esteticii aplicate la cercetarea de istorie literară. Elastic și nuanțat cum n-a fost Dragomirescu, dar avînd ca și acesta cultul capodoperei, va cuprinde în concepția sa generală de istorie literară și cercetarea psihologică a creatorului, cu mijloace de stabilire a legăturii om-operă față de care acelea ale lui Gherea și Ibrăileanu apar îndeajuns de primitive. Condiționările multiple în contextul cărora Vianu judecă opera de artă l-au ajutat să dea unor mari părți ale tabloului literaturii române culoarea cea mai potrivită, iar explicațiile și aprecierile sale au un grad de rezistență la interpretările ulterioare pe care nu l-a atins, poate, opera nici unui alt istoric literar român.

O concepție clară asupra misiunii istoricului literar i-a dat posibilitatea lui Tudor Vianu să aleagă cu o precizie într-adevăr științifică metodele de cercetare cele mai adecvate viziunii sale. Poate mai puțin proprie unui istoric literar în sensul în care Iorga sau Călinescu acționează ca atare, apare evidentă la Vianu o atentă *selectare* a materialului de studiat. El scrie îndeobște despre autori și opere *preferate*, nesupunîndu-se rigorilor de cuprindere în timp și spațiu pe care le pretinde o istorie a literaturii. De aceea s-a făcut pe drept cuvînt observația că, *strîngînd laolaltă* articole, prefețe, eseuri, studii de mai mare amploare, volume dedicate unor scriitori români, precum și capitolul *Junimea* din *Istoria literaturii române moderne* (1944), dar mai ales *Arta prozatorilor români*, obținem în fond o istorie a literaturii române din momentul în care intenția estetică se manifestă, potrivit aprecierii lui Vianu, ca finalitate autonomă. Din această selectare derivă structura oarecum împrăștiată a operei de istoric literar a lui Vianu. Gustul său artistic superior, luminat de un ideal estetic solid fundamentat, îl povățuiește fără greș. Opțiunile lui sînt în genere imposibil de respins. El face în ansamblu o istorie a *marilor valori* literare. Nimic mai străin de Vianu decît atracția spre zonele tenebroase ale mediocrității sau spre acelea în care fructul estetic nu este cules de autor cu premeditare. El nu va căuta valori artistice în literatura noastră veche și ne credem îndreptățiți să afirmăm că, esteticește vorbind, perioada de pînă la 1840 nu există pentru el ca perioadă a literaturii beletristice române. Valori umaniste, contribuții de ordin cognitiv sau lingvistic va recunoaște el la reprezentanții literaturii noastre religioase sau cronicărești, dar valori artistice nu. De asemenea, Vianu nu face o istorie literară *documentară:* stabilirea de paternități, descoperirea de manuscrise, căutarea manifestărilor primordiale ale unor genuri și specii în magma nediferențiată a primelor manifestări ale scrisului în limba națională.

Locul minuției arhivist-filologice îl ia la Vianu largul orizont de cultură al analizei istoric-literare, niciodată ruptă de contextul celorlalte științe și domenii ale culturii și în marginile căreia fenomenul național și cel universal sînt văzute într-o sistematică interdependență. Raportarea creației scriitorilor români la ansamblul literaturii mondiale nu se face prin căutarea pe-

dantă a influențelor exterioare, care adeseori sînt simple coincidențe, ci prin explicarea „alianțelor ideologice", prin factori sociali și culturali care cauzează apariția concomitentă sau succesivă a unor idei, teme poetice, procedee artistice în literatura română și în cele străine. Apropierile de acest fel sînt făcute cu multă circumspecție. Nu vom găsi la Vianu afirmații veleitar-teribiliste, de felul aceleia după care nuvela *Alexandru Lăpușneanu* scrisă într-o limbă de circulație europeană ar fi avut cariera literară a lui *Hamlet*, dar, ori de cîte ori analiza migăloasă va evidenția valori literare românești comparabile cu cele mondiale, chiar superioare lor (*Cîntare omului* în raport cu celelalte sociogonii poetice), Vianu va opera ierarhizarea cuvenită, cu demnitate, cu argumente amănunțite și fără ezitare. Mai mult, într-o lucrare mai nouă Vianu propune o răsturnare a premiselor facile acceptate pînă atunci în comparatism: „Istoria literară a studiat pînă azi influențele, dar nu receptările, adică a urmărit presiunea trecutului și a străinătății asupra prezentului și a naționalului, dar nu și deschiderea acestora către trecut și străinătate" [20]. Cu alte cuvinte: istoria literaturii să arate nu influențele suferite de autori, ci modul în care aceștia le-au căutat și le-au ales. Este poziția căutătorului motorului intern al dezvoltării, pentru care influența este un efect, nu o cauză. Se poate afirma că nu este în rîndurile citate un punct de plecare, ci o concluzie pe care modul în care Vianu a cercetat dintotdeauna valorile literare românești în legătură cu cele străine o îndreptățește.

Modernitatea activității de istoric al literaturii române desfășurată de Vianu este dată de unghiul *stilistic* al cercetării. Preluînd parcă ștafeta sincronismului susținut de Lovinescu în materie de beletristică, Vianu îl impune în cîmpul criticii și istoriei literare românești, aducîndu-l pînă la stadiul cel mai nou atins, pentru perioada respectivă, de cercetarea de peste hotare. De aceea, într-o bună măsură activitatea sa de istoric literar este a unui precursor. Acum, în multe centre ale lumii, istoria literară se face pe baza analizei de text. Vianu apare și ca predecesor direct al unor istorici literari tineri de la noi, care întreprind curajoase analize stilistice, inspirîndu-le totodată măsura cuvenită față de procedeele de formalizare a analizei literare (în 1959, studiul *Statistica lexicală și o problemă a vocabularului eminescian* [21] prevenea împotriva excesului de aprecieri bazate pe măsurători cantitative). Dar nu numai din cauza evitării acestui exces cercetarea stilistică dă la Vianu rezultate eminente, care nu-i răpesc pecetea personală și farmecul mișcării ideilor, ci și datorită *pluralismului* său metodologic, care nu respinge aprioric nici un procedeu de analiză istoric-literară. Îmbinate, metoda istorică, cea comparatistă și cea stilistică, însoțite de analiza social-psihologică a operei și autorului și de reliefarea mesajului ideologic-uman al creației, împing departe capacitatea de investigare a istoricului literar, mai ales în cazul literaturii române, care a cunoscut o permanentă contopire cu năzuințele populare, cu viața societății și care nu a fost un mediu propice experimentului gratuit, iresponsabil.

---

[20] Tudor Vianu, *Jurnal*, p. 196.
[21] În „Limba română", 1959, nr. 3, p. 25—33.

S-a reproșat lui Vianu, din partea unor istorici literari care și-ar fi putut găsi mai ușor afinități cu el decît deosebiri — pentru că așa stau lucrurile —, evitarea aprecierilor valorice și, în acest scop, alegerea spre exegeză doar a scriitorilor admiși [22]. Dar, nu mai departe, *Arta prozatorilor români* e o continuă serie de judecăți estetice. Personalitatea certă a lui Vianu străbate fiecare pagină a sa, fără ostentație, dar cu un apăsat unghi de vedere propriu. De altfel, justificarea înaltă a acestei atitudini este prezentă din cînd în cînd în considerațiile lui generalizatoare, ca, de pildă, acolo unde afirmă: „Fiecare epocă trebuie să-și scrie istoria ei literară grupînd în modul ei propriu materia trecutului și repartizînd într-un fel personal accentele valorificării" [23].

Pe deasupra unor obiecții cu caracter subiectiv și exceptînd luările de poziție polemice, destul de rare față de Vianu, cercetătorii noștri literari de frunte au recunoscut elevația spirituală a metodologiei sale, stilul intelectual reprezentat de el cu o indiscutabilă autoritate și cu acel farmec al satisfacției pentru drumul parcurs pînă la descoperirea temeinic argumentată. Potrivit lui Călinescu, Vianu este „de o erudiție liniștită și firească", oferă un rar exemplu de armonizare a unui summum imens de cunoștințe și posedă darul subtil de a afirma opinia personală prin „punerea în pagină" a citatelor; ne aflăm „în fața unui gînditor profund și a unui scriitor înlănțuitor, nu prin culoare, ci prin clătinarea înceată, grea, a frazei austere" [24].

Fie și acceptînd această caracterizare, nu lipsită de o secretă nuanță peiorativă, vom recunoaște că Tudor Vianu aduce o contribuție estetică de seamă la dezvoltarea stilului literaturii românești de idei, contribuție bine gîndită, deliberată, din partea unui cărturar care respinge ca pe un „exercițiu parazitar" încercările de beletristică în însuși domeniul criticii și istoriei literare, privite de el, cu o consecvență neștirbită, cu discipline științifice.

---

[22] Cf. G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, p. 829.

[23] Tudor Vianu, *Figuri și forme literare*, p. 85.

[24] G. Călinescu, în *„Adevărul literar și artistic"* nr. 747, 1925, recenzia despre volumul lui Vianu *Idealul clasic al omului*.

V. VOICULESCU — DRAMATURG

MIRCEA ȚBRAGA

Despre teatrul lui V. Voiculescu s-a scris extrem de puțin, în majoritate nesemnificative cronici de spectacole sau scurte recenzii, vizînd îndeosebi trei din cele șase lucrări dramatice cunoscute public, și anume: *Fata ursului*, *La pragul minunii*, *Umbra*. Prima și — pînă acum — singura încercare de definire în ansamblu a dramaturgiei voiculesciene îi aparține lui Vladimir Streinu[1], concepută însă ca „argument" într-un studiu menit în principal a „explica" acel reviriment artistic care a fost și este proza poetului.„... *teatrul lui V. Voiculescu* — notează Vladimir Streinu —, *dramă, comedie sau poem dramatic, se constituie din serii de situații, care modifică firea personajelor, cu care încep, sau chiar își creează altele noi, după trebuința mecanicii lor de desfășurare; nu psihologia personajelor e creatoare de situații, ci situațiile își adaptează oamenii sau născocește* (sic!) *alții noi. E semnul cel mai convingător că asistăm la mișcarea unor ficțiuni concepute narativ, dar realizate scenic...*" [2] O asemenea concluzie, însă, prin care se deferă exercițiului de condei și ciornei o activitate desfășurată totuși cu prea multă perseverență pentru a fi un simplu accident, stîrnește suspiciuni, cu atît mai mult cu cît apare într-un anumit context. Convingerea noastră este că s-a cedat tentației considerării exclusive a marilor ritmuri valorice din proza voiculesciană, impunîndu-se prin subtext o anume direcție a exegezei cu nemărturisită finalitate ierarhizatoare. În consecință, se conturează o întrebare: oare nu există și o altă cale de înțelegere a dramaturgiei voiculesciene, aceasta fiind definitiv condamnată sub auspiciile propusului poncif?

Afirmam cu un alt prilej [3] că — prin depășirea gnomicului de nuanță creștină (axă a volumului *Poeme cu îngeri* din anul 1927) — poezia voiculesciană atinge cu volumul *Destin*, apărut în 1933, o culme care dă pentru prima dată posibilitatea cercetării creației sale ca moment pregnant al literaturii noastre interbelice. Sonurile naiv-romantice întîrziate, de „școală vlahuțiană", ca și derivația sămănătorist-ortodoxistă, sufocantă prin abuzul de eticism tern, cedează în sfîrșit locul unor valori autentice, poezia înlocuind versificația. Este momentul în care poetul se orientează cu tot mai multă insistență spre *„creația obiectivă"* [4]; ceea ce poemul *Decebal* din

---

[1] Vladimir Streinu, *Opera literară a lui V. Voiculescu*, studiu introductiv la V. Voiculescu, *Povestiri*, 2 vol., Buc., E.L., 1966 — în vol. I — *Capul de zimbru*, pp. V — XLI

[2] Vladimir Streinu, lucrarea citată, p. XXXI

[3] Vz. studiul meu *V. Voiculescu. De la POEZII (1916) la ULTIMELE SONETE... (1964)*, în „Limbă și literatură", vol. XIV, Buc., 1967, pp. 105—117

[4] Vladimir Streinu, lucrarea citată, p. XXVII

volumul *Poeme cu îngeri* îngloba ca virtual, *Destin* aducea ca evident. *Centaurul, Hoții de cai, Coiful de aur* și alte poeme din această culegere prefigurează marile izbînzi de mai tîrziu, rod al unei mereu sporite capacități a scriitorului de asimilare a energiilor spritualității populare, de receptare a unor vibrații mitice în fața universului, a omului și a bipolarității sale fundamentale. Urmărind în timp creația voiculesciană descoperim, însă, ca alt prag al acestui „episod", și piesa *Fata ursului*, prezentată în premieră pe țară la Teatrul Național din București în stagiunea 1930/1931[5], marcînd debutul în dramaturgie al creatorului *Ultimului Berevoi*.

Se cuvine să facem, aici, o primă precizare: destinul dramaturgiei lui V. Voiculescu este același ca al întregii sale opere, poezia, proza și teatrul său rămînînd „formule" de creație solidare în structura și sensul lor profund. Scriitorul n-a trăit sub zodia permanentelor revelații, opera sa nu se definește prin salturi ori prin mutații surprinzătoare, prin mereu înnoite și inedite aspecte (ca la Arghezi, de pildă), ci printr-o evoluție lentă, cu sclipiri dar și cu reveniri inutile. La Voiculescu, consolidările se fac în timp, un bun cîștigat astăzi e supus unor severe și îndelungate verificări. Nu sîntem în fața unei personalități a certitudinilor, ci a echivocurilor, a ezitărilor, a nesiguranței. Prea rar „actele de curaj" afectează substanța, deliberările sînt adesea obositoare, chinuitoare. De aceea, în perioada sus-menționată, actul de descifrare a unor structuri mitice este de-abia prefigurat, cu virtuți timid confirmate; numai printr-o parte a nuvelisticii sale postume și prin piesa *Pribeaga* el primește investitura unui mod artistic ireductibil. La începutul deceniului al III-lea, V. Voiculescu semnase deocamdată un act de opțiune: căutînd înlăturarea elementelor de recuzită ortodoxist-gîndiristă, renunțînd la decorul artificial de ieftină iconografie, scriitorul întrezărea totodată pericolul impasului post-sămănătorist. Drumul ales acum, deși cu mai puține lumini înșelătoare, nu era totuși lipsit de tentații și servituții. Simțim, în creația sa, o oarecare aderență la ținuta critică a literaturii realiste (și în special ardelene), precum și la preocuparea unor scriitori de a defini o specificitate prin vitalizarea unui *logos* mitic-fantastic. Dar unui prim pas, de afirmare, îi urmează un altul, de retractare — oscilație neliniștită care subminează actul de cristalizare a unei viziuni pe un suport sau altul. Mai mult, V. Voiculescu nu sesizează încă disjuncția termenilor, caracterul lor ireconciliant, opozabil, forțînd uneori o apropiere, o contopire care — nedepășind rigidul și mecanicul — alterează sau chiar anihilează eficiența estetică a cuvîntului scris. O piesă astfel „construită" rămîne un hibrid, un colaj inaderent de „proză fantastică" și „proză realistă". Luate izolat, scenele au viabilitate; alăturate — conturează un mozaic neexpresiv. S-ar părea că asistăm la un joc periculos, în care, după un scurt moment de eliberare a unor „stihii" artistice, scriitorul — speriat — depune eforturi pentru reîncătușarea lor. De aceea, elementele mitice figurează adesea doar ca expresii ale unui pitoresc colorînd socialul. În *Fata ursului*, de exemplu, legenda e

[5] Împreună cu *Umbra*, piesa a fost publicată de-abia după 13 ani, în vol. *Duhul pămîntului. Teatru românesc*, Buc., Fundația regală pentru literatură și artă, 1943, Colecția „Scriitori români contemporani".

un preambul nu suficient de integrat fabulației propriu-zise: „*BACIUL: Eu am mai pomenit fete furate de urși. Eram copil mic cînd ursul a furat o fată dintr-un sat de lîngă noi. Era a mai frumoasă. A prins-o în pădure după zmeură. A luat-o frumușel pe sus și a dus-o la el la bîrlog. SLUGA: Și nu i-a făcut nici un rău? BACIUL: Ce rău să-i facă? Ba nu știa fiara cum s-o dezmierde și s-o îmbuneze. A trăit cu ea toată vericica, așa cum trăiește omul cu nevasta lui. Cînd venea de pe coclauri acasă, găsea și el un suflet să-l întîmpine. SLUGA: Și fata nu fugea? BACIUL: Pe semne o închidea, răsturnînd o piatră la gura peșterii. Sau, mai știi, poate că se dedulcise și ea la trai mai bun: ursul nu știa ce să-i mai aducă și să-i mai facă. (Cu ton de basm) Faguri de miere jefuiți din prisecele mănăstirii, miei fragezi abia mursicați, vite mari pe care le răsluia din cirezile ciobanilor, ori căprioare, prinse el știe cum. Și cîte și mai cîte, zmeură, poame coapte. (...) SLUGA (ca un ecou): Pusese fiara gospodărie întemeiată. BACIUL: Și de ce nu? Mai ales că fata, adică femeia lui acum, purcese să rămîie grea. (...) SLUGA: (...) Și cum l-a prins? BACIUL: Cică niște vînători, umblînd după capre în munte, au dat peste ei, acolo sus. Pe semne l-au ulmat cîinii. Abia au putut doborî bala de urs, că era cît un bou. Fiară-fiară, dar avea și el dragoste la inimă și nu s-a dat decît ucis. Și-a apărat nevasta și bîrlogul de dușmani ca un viteaz. Că și fiara are suflet*".

Cercetat la nivelul contextului, „mitul" nu constituie mediul artistic, climatul, magma care topește semnificațiile gestului creator. El rămîne, încă, o falsă premisă, un enunț neurmat de necesara „demonstrație". Un ritm e întrerupt, dar nu înodat fie și printr-un artificiu; începe un altul, diferit autonom. Și astfel, în continuare și de-abia acum, acțiunea se încheagă, pe fundalul unui sat de munte, din elemente frecvente în literatura sămănătoristă și post-sămănătoristă: perspectiva unei căsătorii silite într-un cadru social anacronic; fuga fetei, Vidra, și a flăcăului iubit, Lixandru, în munți; izolarea lor idilică pe temeiul căsătoriei naturale; răzbunarea soțului părăsit, primarul, ajutat de jandarmul satului — personaje tratate la modul critic vehement dar naiv-șablonizant (în ei „*fierbe un izvor spurcat și otrăvit, care împute tot satul*"); moartea lui Lixandru, împușcat pe cînd încerca să aducă Vidrei la alăptat propriul lor copil, zămislit în scurtul răgaz de fericire (*fata ursului*). Finalul e sumbru, implacabil, dar tragedia nu trece pragul virtualului. Scriitorul nu atinge zona supremelor tensiuni tragice, însă nu atît datorită faptului că textul ar evidenția carențe de natura celor semnalate de Vladimir Streinu, în ultimă instanță efecte și nu cauze („*Un regizor abil ar putea înjgheba din anecdota piesei un spectacol, dar luptînd energic cu schematismul personajelor, cu vorbirea lor „literar" țărănească și mai ales cu caracterul nuvelistic al ficțiunii*" [6]), cît în primul rînd tranșantei nefixări pe linia unei anumite finalități artistice, oscilări între „entități" care nu se topesc într-o unică, omogenă, nouă substanță, re-creată și re-creatoare. „Formulele" de creație (în măsura în care putem vorbi de așa ceva) nu reușesc să exprime convergent, polarizant, o unică existență-fapt de artă, ci se constituie, în „expresii" cărora le lipsesc marile metastaze, rămînînd închise în sine, necon-

[6] Vladimir Streinu, op. cit. p. XXVIII

tingente. Substanța precipită, izolează, sedimentează, iar cîștigurile sînt doar parțiale.

Același viciu fundamental îl evidențiază și *La pragul minunii*, lucrare tipărită în anul 1934; în plus, aici, gnomicul copleșește textul, un gnomic în nuanță creștin-apocrifă pe temelia unui umanitarism diluat, „preceptic", ineficient. Poate chiar scriitorul a intuit inaderența lucrării la un gen anume, fapt pentru care menționează — în subtitlu — că ne aflăm în fața unui *„poem dramatic"*. Din nou se încearcă închegarea momentului acțiunii pornindu-se de la o premisă vag legendară: depășind pragul mai multor experiențe, în urma cărora înțelesese inconsistența și echivocul formelor particulare ale ordinii spirituale (legea, talmudul, evanghelia, ateismul), Itic pledează pentru Credință, pentru Iubire. Ca un al doilea Mesia, el neagă particularul pentru general, propovăduiește unirea întru iubire (ca unic principiu) a religiilor, bisericilor, credințelor. Dar, în lucrarea lui V. Voiculescu, acest „mobil" nu prinde viață artistică, rămînînd la stadiul de speculație hibridă. Textul, fluent totuși, e pur enunțiativ; mai mult, „realismul" convențional duce la scheme a-literare (evreii: lacomi, zgîrciți, fricoși etc.; polițistul: obtuz; țăranul: iluminat religios , și așa mai departe, fără evitarea niciunui șablon), iar anemia caracterologică rarefiază la extrem dialogul ori pune situațiile sub semnul neconvingătorului (scena sinuciderii lui Itic, de pildă, abruptă și nesusținută). Reținem ca pozitiv, totuși, din această încercare a lui V. Voiculescu efortul de a da textului coloratura unei dezbateri de idei; merit de laborator, însă, în exclusivitate.

Limitîndu-ne doar la a menționa existența unui scenariu radiofonic intitulat *Două furtuni* [7], ajungem la cea de a doua și ultima piesă a lui V. Voiculescu care a văzut luminile rampei: *Umbra* — prezentată în premieră pe țară la Teatrul Național din București în stagiunea 1935/1936. Și aici intervine tranșant aceeași stranie, dar imposibilă, îngemănare de expresii ce converg spre o dublă și ireconciliabilă în sine finalitate artistică. În consecință, conflictul nu are consistența dramatică necesară, iar personajele apar ca fantoșe ciudate, uneori ca resorturi antrenate parcă într-un „balet mecanic" ușor hieratizat. Iată-l pe Jorj Juliski, personajul central al piesei, tipul „clasic" de parvenit la o anumită treaptă: *„Uram tot ce era în urma mea... pe tata, pe mama, frații, satul cu rîpile și coclaurile lui și mai ales sărăcia în care mă trezisem. Vream să rup cu tot ce se lega de viața pe care o dusesem. De mizeria, de rușinea și lipsurile în care crescusem. Năzuiam spre altceva. Aici la oraș e tihnă, avere, titluri, onoruri, muncă ușoară, nu ca acolo la țară. Voi nu știți. Cum puteam război cu povara numelui Vîrzob? și cu sărăcia de acasă în spinare... că atît duceam cu mine! Am rupt, am lichidat tot..."* După 20 de ani, revine în satul său pentru a cumpăra pămînt, sperînd în existența unor zăcăminte de petrol. În intenție, conflictul antrenează două lumi

[1] Această lucrare (13 pagini dactilografiate) a fost prezentată în cadrul unei emisiuni radio din 27 ianuarie 1935, figurînd — se pare — printre primele scenarii radiofonice românești. Textul nu depășește nivelul unei dezbateri eticiste greoaie pe tema neînțelegerilor familiale și a educației copiilor.

diferite, a orașului și a satului; el are drept cadru un *„peisaj arid și sălbatec"*, dezvăluind o existență (cea rurală) brăzdată de mituri, credințe, superstiții. Oamenii cred în magie: *„Se ia o trestie cu care se măsoară umbra omului pe pământ (...) Și apoi se zidește în zid... și omul la patruzeci de zile moare și se face stafie"*. Dar piesa nu „trăiește" prin atmosferă, în ciuda elementelor de decor care par singurele viabile, deoarece ritmul acțiunii, faptele aglomerate, succesiunea lor prea alertă — o pulverizează în cele din urmă: Jorj încearcă a se căsători cu Liza, nepoata sa, vizînd prin aceasta pământul fetei; strînge sătenii căutînd să-i determine să-și vîndă locurile; Savila, mama lui Jorj, bătrîna care *„face și desface toate în sat"*, care *„știe toate descîntecele"*, recurge — pentru a împiedica păcatul — la sugestionarea prin superstiție a Lizei; se află că, în realitate, Liza nu e fata lui Ion, fratele lui Jorj; Jorj e căutat de autorități pentru inducerea în eroare a oamenilor și se întoarce la București; Liza moare întrucît un șoc nervos al Savilei o împiedicase pe aceasta să spună unde îngropase trestia cu care măsurase umbra fetei. Finalul e macabru: *„Bătrîna pare că-și revine, deschide ochii, neliniștită, se zvîrcolește, cearcă să se ridice, se scălîmbăiază, sprijinind, într-un ultim efort, cu mîna sănătoasă, mîna paralizată și arătînd din ce în ce mai violent într-o direcție. Peste scena goală cu bătrîna convulsionată și peste bocetul subțire din iatac, se lasă cortina"*.

Deși reprezentată pe prima scenă a țării și apoi tipărită în volum, piesa *Umbra* — ca și cele anterioare ei, de altfel — nu a mai reținut atenția teatrelor: carențele textului subminau spectacolul, transformîndu-l într-un continuu efort (ineficient, totuși) de reconsiderare scenică. Dar lecția unui repetat eșec, familiarizarea cu lumea teatrului, cu imperativele și specificul acestuia, experiența cîștigată în urma unui mai îndelungat travaliu pe replică și personaj, apoi uimitoarea perseverență a scriitorului, desfășurată pe coordonatele unei neobosite aspirații spre autodepășire, toate își pun amprenta și modelează la nivelul unei prime realizări acea lucrare întitulată *Demiurgul* [8] care, fie și singură, ne îndreptățește a vorbi despre *dramaturgul* V. Voiculescu. Introducînd — în univers metaforic-artistic — o fundamentală, esențială dezbatere de idei, această piesă nu „continuă" *Fata ursului* și cu atît mai puțin *Umbra*. Intenția de substrat o apropie, însă, în planul propriei creații, de *La pragul minunii*; iar extinzînd sfera, sesizîndu-i șocanta actualitate a structurii, *Demiurgul* se prezintă ca o anticipare, ca un preambul de netăgăduită ținută al acelui „capitol" al dramaturgiei moderne căruia îi aparține bunăoară — prin natura, sensul și specificul confruntării ideatice — drama lui Dürrenmatt *Fizicienii*.

Semnificativ este faptul că, publicată în anul 1943, deci într-o perioadă cînd ideologia fascistă atinsese limite maxime în expansiunea sa, piesa lui V. Voiculescu codifică la modul artistic o dezbatere asupra eugeniei, asupra ritualului demențial, ieșit din ordinea firii, pe care îl presupun practicile

[8] V. Voiculescu, *Demiurgul*. Piesă în 4 acte, (Buc.), Casa școalelor, 1943. Surprinzător, Al. Piru — în *Panorama deceniului literar românesc 1940—1950*, Buc., E.L., 1968 — nu consemnează nici măcar aluziv activitatea de dramaturg a lui V. Voiculescu, semnatar totuși al unui număr de două volume de teatru apărute în respectiva perioadă.

eugenice. Am spus „codifică", dar nu este mai puțin adevărat că, din text, nu lipsesc elemente cu adresă directă: profesorul Mușatin, Demiurgul, își făcuse studiile în Germania; mîna sa dreaptă, fanaticul Claudius, este neamț; atmosfera din laboratoarele profesorului pare cînd una de universitate germană, cu binecunoscutul ei academism uscat, rigid, cînd una de „corp anex" al vreunui lagăr de internare, creat anume pentru experiențele de ev mediu ale medicilor naziști. Însă forța piesei nu rezidă în aceste elemente, de recuzită în ultimă instanță, ci în semnificația plină de rezonanțe a actului dramatic, în sensul și ținuta ideatică a stratului ce rămîne după toate decantările posibile și necesare.

Izolat pe moșia sa, avînd drept colaborator apropiat pe nefastul Claudius, profesorul Mușatin își transformă castelul într-un straniu laborator, urmărind obsedat modificarea datelor esențiale ale unor specii prin forțate mutații de ordin fiziologic împotriva firii înseși. Punctul de pornire teoretic al eforturilor Demiurgului se află în convingerea acestuia că, de-a lungul mileniilor, natura a „lucrat" în direcția adîncirii unor anomalii flagrante, biologicul suferind — pe o anume porțiune a sa — o permanentă deplasare de la armonios și firesc la dezechilibru și absurd. În concepția profesorului Mușatin, degradeuri succesive, inutile și aberante, au dus la pierderea unor virtuți primare ale speciilor, iar misiunea omului de știință este de a reda acestora „binele" originar: *„Între cele două maluri ale prăpastiei din natură, între bine și rău, am izbutit să întindem cîteva punți îndrăznețe"; „Demiurgul se luptă cu fatalitatea oarbă a cărnii. Vrea să îndrepte viețuitoarele nedreptățite"; „Căci în definitiv idealul nostru este ca speciile degenerate să le întoarcem la tipul primitiv de la care s-au abătut fără vina lor"*. Experiențele sale au, însă, consecințe din cele mai neprevăzute, „produsele" fiind stranii, apocaliptice: bufnițele devin păsări de zi, viperele — șerpi inofensivi, se tinde spre ștergerea deosebirilor dintre viespi și albine etc. Mai mult chiar, asemeni unor „practicieni" azi de detestabilă amintire, Demiurgul intenționează a-și extinde domeniul experiențelor asupra oamenilor: *„Prietenul și maestrul meu Profesorul* — spune el — *își simte puterile scăzînd. Îl voi grefa cu energia și tinerețea lui Adam"*. E adevărat, Adam e doar o maimuță superioară, dar — în ordinea planurilor de viitor ale Demiurgului — acest act are numai semnificația unui prim pas pe calea „ameliorării" unor exemplare umane considerate ca tranșant imperfecte, degenerate.

De-a lungul anilor de claustrare în ciudatele laboratoare ale lui Mușatin, proprii săi colaboratori și chiar propria-i familie ajung să constituie simple obiecte, unelte docile pentru ilogica experiență demiurgică. Rarele clipe de revoltă *(„Înțeleg să ne jertfim științei, de bună voie. Nu vouă și cu sila. În voi e acum ceva neomenesc. De o abstracție și o răceală ucigașă")* pierd treptat din consistență, devin atît de ineficiente încît Demiurgul poate afirma senin: *„I-am silit pe toți colaboratorii mei să fie aproape sfinți. Ceea ce nu se practică în societatea omenească, am realizat aici: o înaltă eugenie"*.

Personajul care — în acest climat saturat de obsesii maladive, în atmosfera rigidă întronată prin abzicere de la tot ceea ce ar putea da o notă de omenesc activității profesorului Mușatin și a colaboratorilor săi — declanșează drama, prin subminarea unor idei ce păreau închegate în sine, imper-

turbabile, imuabile, este Lucian, fiul Demiurgului, sosit tocmai pentru a pune capăt unor fapte al căror substrat devenea din ce în ce mai transparent. Chiar dacă ideile lui Lucian nu se încheagă într-un sistem, asemeni celor ale Demiurgului, chiar dacă nu aduc mirajul unei finalizări insolite și chiar dacă sînt confuz formulate, trădînd adesea diletantism în gîndire, ele se mențin și se impun prin marea lor doză de adevăr, evidentă și penetrantă. Pentru Lucian, este un non-sens *„să reabilitezi speciile dezmoștenite de natură, să strîngi de pe drumuri soiurile lepădate de evoluție, să aduni lighioanele oropsite de legile firii, ca să le faci ochi, să le pui aripi, să le dai educație"*, și orice încercare pe această direcție rămîne inițial sortită eșecului, de.o gratuitate care frizează aberația: *„Căci nu piere decît ceea ce nu mai este în planul naturii. Tot ce se abate, tot ce rămîne în urmă, tot ce trădează acest plan al naturii și al rasei piere inexorabil. Și trebuie. Așa e bine"*. Argumentele nu ocolesc o anume dialectică materialistă: *„Materia însăși se distruge ca să se schimbe.(...) E și în capitolul vital ca în orice organizare: un echilibru și o compensație. Ca să apară un continent, dispare o mare. Pier o mie de specii greșite, ca să se ivească una în care mijește un început de perfecție, ca în om bunăoară.(...) Natura e liberă și n-o puteți împiedica voi. Pentru asta are legi neclintite, ca să-i asigure libertatea să facă ce vrea. Și vrea ceea ce trebuie.(...) Nu există putere bună sau rea. E una și aceeași putere care ici face miere, dincolo venin, din aceleași flori"*. Ceea ce trebuie și poate fi făcut, într-o asemenea ordine de idei, este de a întări calități și instincte existente, firești, acționînd în spiritul legilor naturii și nu împotriva lor, dar numai dacă devine posibilă o dirijare eficientă, dincolo de gratuit. Ameliorarea speciilor, susține Lucian, nu poate fi privită ca scop în sine, avînd o justificare, o rațiune numai în măsura în care, prin ea, sînt servite scopurile naturii și aspirațiile umanității.

Sub amenințarea prăbușirii edificiului ridicat pînă atunci, intuind că nimic n-ar putea constitui un zăgaz în calea ideilor lui Lucian, dar și ca o supremă manifestare a demențialului care a patronat pe parcursul anilor experiența demiurgică, Mușatin recurge la soluția-limită, anume înlăturarea a ceea ce credea că este morbul răului din propriul său fiu[9]: *„E ultima și cea mai de preț operație a mea. Am ameliorat propria mea rasă.(...) Așa cere geniul rasei pure"*. Peste scena finală se lasă, apăsătoare, umbra nebuniei. Sau, mai exact spus, certitudinea ei.

Demiurgul descinde, astfel, în aria dramaturgiei moderne pe căile unor implicații ideatice introduse într-un „normativ" artistic de o surprinzătoare siguranță și stabilitate. Poate o singură dată echilibrul e spart: atunci cînd — din teama de a nu aproxima doar realitatea, actualul — scriitorul supralicitează mondenul de epocă din viața lui Lucian. Fiindcă e greu de crezut că deținătorul replicii la cultul anamorfic al lui Mușatin se complace în a cultiva și în a se integra unui cerc pe care numai de preocupări științifice nu-l poți bănui. În acest caz, pentru o „demonstrație" pînă aici și de acum înainte riguros construită, Voiculescu nu a găsit argumentul intrinsec ei.

[9] Finalul e conceput și dat în două variante: în prima, Demiurgul efectuează operația, în cea de a doua e împiedicat.

Poate numai Blaga, deși pe alt plan, pe alte coordonate și cu altă intenție de substrat, depășește pragul unui teatru al existențelor mitice la care se oprește Voiculescu prin piesa *Pribeaga*, apărută postum [10]. Tentația mitului și a legendei, certă dar neîmplinită în *Umbra* și *Fata ursului*, rămîne sursa, condiția de existență artistică a acestei lucrări, ca și a unei întinse părți a prozei voiculesciene.Dar e de precizat că Voiculescu a „gîndit" dramatic, iar nu scenic: piesa aduce o succesiune rapidă a unui mult prea mare număr de cadre și episoade, risipă de personaje etc. Replica, cizelată și cu mari virtuți poetice, impune lecturare și mai puțin transpunere scenică. E de marcat, însă, cu *Pribeaga*, o izbîndă a scriitorului pe linia re-creării în marginea legendei, a eresului popular.

Personajele, apoi gesturile și faptele lor, sînt acte și virtuți; o lume de basm, legendă și mit germinează, se celebrează în eroi și acțiune. Primează, deci, climatul, înaltele temperaturi ale unui mod existențial.Într-o primă parte a piesei, atmosfera este de istorie ușor trecută prin legendă: curtea bazileilor Bizanțului de odinioară, unde răzbat ecouri ale apropiatului crepuscul. Transpar intrigi de palat și lupte intestine, se vorbește despre războaie purtate în marginea imperiului cu barbarii. De aici, se alunecă în basm: Ion, anonimul pescar din țara de dincolo de Dunăre, primește ca soție pe Irina, fiica Bazileului; dar aceasta, rău sfătuită, îl jignește în fața curții iar eroul pleacă, nu înainte de a-i spune Irinei că numai prin adînci umilințe și după o lungă căutare îl va avea din nou alături ca soț. Ne aflăm în fața unui ușor de recunoscut „șablon", după formularea lui G. Călinescu [11], întîlnit de obicei în basmele cu specific metamorfic. Îndelungile rătăciri ale „fetei de împărat", pedepsită a-și căuta iubitul, au drept mediu o Valahie cufundată în legendă, nu o dată cu alunecări în mit. Evident, după grele încercări (prilej, însă, de a cunoaște oamenii și sufletul acestei „ciudate" țări dintre Dunăre și Carpați), aflată chiar în repetate rînduri la un pas de moarte, Irina își întîlnește soțul, moment în care Ion este proclamat Vodă.

Piesă de lectură și mai puțin de reprezentare, *Pribeaga* rămîne în primul rînd un moment artistic, liniaritatea caracterologică, proprie operelor create pe filon legendar-mitic, cu evidente rezonanțe de basm, nefiind o carență, ci o condiție, o specificitate. Efectul decurge din atmosferă, din inefabilul nu impropriu numit liric al textului și subtextului. Semnificativă e, în acest sens, rugăciunea adresată de Irina gliei țării: *„Pămînt aspru și sfînt, care l-ai născut și crescut pe Ion, de la tine cer întîi sfat și ajutor. Pe tine îmi razăm fruntea ca de un scut. Pătrunde-mă cu gîndurile tale, tu humă atoateștiutoare, cu harul tău, tu pe care toate se sprijină. Călăuzește-mă spre el, cum porți căprioarele tale spre cerbii înălțimilor cînd le trimiți veste aprinsă, mireasmă de nuntă, pe vînturi prielnice. Humă binecuvîntată, peste care au călcat picioarele copilăriei și tinereții lui fugare, te sărut cu dragostea unei fiice care își găsește mama. Alină-ți cărările, umple-ți văile, culcă-ți pripoarele,dez-*

[10] V. Voiculescu, *Pribeaga*, în „Steaua", an. XVIII, nr. 1, ianuarie 1967, pp. 10—33, și nr. 2, februarie 1967, pp. 10—43.

[11] G. Călinescu, *Estetica basmului*, Buc., E.L., 1965

leagă-ți capcanele și ajută-mă să ajung cu orice chip la el. Înainte de gusta roadele tale și a rupe azima dospită din tine, mă închin ție. Înainte de a bea din apele tale mă prosternez adînc pe țărmul lor și le spun: curățați-mă de păcat, spălați-mă de vină, ușurați-mi calea pînă la el. Nimic din cîte cresc, se tîrăsc și aleargă pe fața ta, bunule pămînt, să nu-mi fie strein sau dușman. Pămîntule, ai și tu suflet! Orfana de pînă acum ți se aruncă în brațe. Primește-o copil de suflet lîngă copilul tău bun Ion. Să intre în tine roua lacrimilor mele, să te înmoaie dorul meu aprig. Întoarce spre roaba ta de bună voie, harul tău veșnic, puterile tale nemăsurate, pămînt sacru al Valahiei. Întru de acum în tine cu supunere și încredere, ca într-o minune".

Printre manuscrisele voiculesciene, încă nevalorificate editorial la maniera pe care o reclamă valoarea lor, se află — exceptînd cîteva crochiuri, însemnări sau proiecte, unul dintre acestea chiar purtînd titlu *(Rădăcina de micșunică)* — trei lucrări dramatice, inegale ca valoare, și anume: *Darul domnișoarei Amalia, Trandafir agățător* și *Gimnastica sentimentală*. Intenția scriitorului pare a fi fost aceea de exprimare „obiectivată" prin apropiere de „tiparul" unui realism strict. Prima dintre ele, *Darul domnișoarei Amalia*, piesă radiofonică (sau, cum menționează scriitorul, *„prolog și șapte tablouri radiofonice")*, suprinde prin direcția tematică, singulară în creația voiculesciană. Acțiunea se desfășoară în mediu muncitoresc, printre mineri, aducînd note de virulentă critică socială. Dar, din păcate, valoroasă rămîne doar intenția (scenariul amintește, *mutatis mutandis*, de romanul *Viermii pămîntului* al lui Carol Ardeleanu), nivelul artistic fiind mult scăzut. Astfel, se mizează pe o antiteză de o imposibilă simplitate și liniaritate schematică: scene declarativ-patetice „dezvăluind" viața de mizerie a minierilor opuse unora de șablon ieftin „denunțînd" huzurul proprietarilor. Chiar „soluția" trădează o naivitate de concepție stridentă: preluînd moștenirea tatălui ei, președintele consiliului de administrație al Minelor unite de cărbuni, Amalia — sub influența inginerului Paul, tînăr cu vederi înaintate — își oferă averea minierilor, urmărind o țintă (la care aderă implicit și scriitorul) de pură utopie: *„Să nu mai fim vrăjmași. Să nu ne mai deosebim în două tabere, ei și noi, capitaliști fără înțelegere și lucrători veșnic nemulțumiți. (...) Să fim împreună unul și același soi de oameni: colaboratori".*

Fără deosebite calități artistice este și cea de a doua piesă a lui Voiculescu rămasă în manuscris, *„comedia sentimentală în patru acte și un prolog"* întitulată *Trandafir agățător*. Dar iată principalele momente ale acestei „comedii": în urma unui accident, tînărul Vlaicu, excelent violoncelist, se află în situația de a fi silit a renunța la instrumentul preferat. Pentru a-l reda muzicii și sie-însuși în același timp, prietenii săi (Roza, doamna Filipescu, Sandu, dr. Nicodim și Zefiridi), sprijiniți de maestrul Zaheu, fac tot ceea ce este posibil, cu nobilă dăruire și abnegație. Evident, în final, Vlaicu se impune ca dirijor, obținînd o bursă pentru străinătate. Roza, *„trandafirul agățător"*, respinge cererea în căsătorie a doctorului Nicodim și, înțelegînd că nu alături de Vlaicu va putea fi fericită, va deveni soția modestului și devotatului Sandu. Naiv-melodramatică, monotonă și lipsită de tensiune, cu o vulnerabilă schemă a fabulației și cu personaje inconsistente, *Trandafir agățător* nu depășește pragul laboratorului.

N-ar fi trebuit decît o severă intervenție pe un text prea stufos, cu un număr exagerat de personaje episodice, pentru ca *Gimnastica sentimentală* să devină o excelentă comedie de situații; dar, din nefericire, manuscrisul piesei [12] nu a fost revăzut de autor. Piesa recreează atmosfera sufocantă a unui orășel de provincie de altădată, de „tîrg în care se moare", unde un oarecare profesor Ionescu trăiește drama și complexele intelectualului ratat, cu personalitatea anulată, macerată, indiferent și blazat, sceptic și lipsit de energie. Apariție catalizatoare, actorul Moldavian (fost coleg de liceu) îi oferă șansa unei ciudate „metamorfoze": printr-o susținută educare a propriei voințe, *„gimnastică a sentimentelor"* cum îi spune scriitorul, profesorul (acum Ionescu-Novus) ajunge să domine lumea orășelului și a familiei sale. Subiectul e generos, situațiile comice se succed în ritm alert, intriga e ascendentă, bine gradată, comediei nu-i lipsește o subtilă notă de incriminare a unor moravuri, a climatului social și familial mic-burghez. După *Darul domnișoarei Amalia* și *Trandafir agățător*, textul ne apare de o suprinzătoare siguranță a expresiei; nimic strident, fals ori naiv nu alterează comedia, dialogul impune prin firesc și cursivitate. Spre exemplificare, reproducem o scenă de savuroasă comedie: *„(Se aud gălăgie, tropăituri, proteste și intră buluc, sergentul aducînd pe socru, soacră, după ei soția, copiii, vecina, vecinul.) SOACRA (zburlită): Ce este samavolnicia asta? (Către sergent) Cine ești dumneata, domnule, să ridici persoane însemnate, militari distinși, veterani decorați cu soțiile lor... SERGENTUL (trașnic): Ridic și pe mama dacă-i orden. SOACRA: Al cui ordin? SERGENTUL: Al domnului colonel. SOCRUL: Care colonel? Cine-i colonel aici? SERGENTUL (arătîndu-l:) Domnul colonel Ion Ionescu-Bovus. NOVUS (rectificînd): Novus, băiete! SERGENTUL: Cum poruncîți dumneavoastră, domnule colonel. SOCRUL: Nu permit glume! Am zis! SOACRA: Este o crimă cu premeditare. SOȚIA (către sergent): Cum ai îndrăznit să intri aici? (către copii) Chemați poliția. SOCRUL: Poliția. Am zis! NOVUS (sever): Liniște... ordon liniște! Dacă nu, evacuez odaia și nu opresc decît pe cel interesat... SOACRA (sufocată): Cum, poruncești lui Mitu? Mie? NOVUS: La toți! Tăcere! (către socru) Află, domnule căpitan veteran Ciupitu Dumitru... dumneata ești, nu? SOACRA: Da' cine vrei să fie? NOVUS: Tăcere, că te închid! (Soacra rămîne înlemnită cu un țipăt aninat în gît. Către socru) Află că în față ai pe superiorul dumitale, locotenent colonelul Ionescu-Novus, care îți cere să iei cunoștință, să iei poziție și să te prezinți reglementar. SOCRUL (bîlbîind): Co... colo... colonel? Nu se poate... SERGENTUL (ia poziție): Să trăiți, d-le colonel! NOVUS (către socru): Căpitane, ia exemplu de disciplină de la acest umil, dar conștient sergent! Poftim, citește ordinul și execută-te. (Îi întinde hîrtia) Vezi ștampila statului major, semnătura șefului marelui stat major și bagă-ți mințile-n cap, căpitane! (Toți au încremenit. Vlad soarbe scena. Teribil) De acum eu comand aici! În toată casa! Ați înțeles? SERGENTUL (salutînd): Înțeles, să trăiți, d-le colonel. NOVUS: Tu știu că ai înțeles, băiete, că tu ai adevărat spirit militar. Dar vechiturile astea (arată pe socru), care s-au burghezit și au pierdut disciplina, nu mai știu să dea respectul superiorului. Am să-i chem la ordine în modul*

[12] La sfîrșitul actului întîi întîlnim menționată data: 23 iulie 1946.

cel mai sever. (către sergent) Aveți carceră la comănduire? SERGENTUL (bucuros): Avem, cum să nu, să trăiți, d-le colonel. NOVUS: Am să-l trîntesc opt zile la carceră să-i intre mințile-n cap. SERGENTUL: Să-i intre, d-le colonel. NOVUS: Dar pentru femei aveți închisoare? SERGENTUL: Nu, să trăiți, d-le colonele. NOVUS: Dar dacă o pedepsesc pe nevasta lui cu carceră, îl primiți cu ea? SERGENTUL: Nu e chip, să trăiți, d-le colonel. Nu se admite! NOVUS: Nu-i primiți atunci cu neveste? Dar cu ce? SERGENTUL: Dacă-i inferiori cu palme, să trăiți, d-le colonel! NOVUS Și pe ofițeri? SERGENTUL: Fără niciun onor, d-le colonel. NOVUS (către socru) Ia notă, căpitane, că voi fi fără cruțare. La militărie, rudenia se prescrie! SOCRUL (îl privește fix cu severitate teribilă, luînd poziție de drepți): Am înțeles, d-le colonel. NOVUS (măreț): Îmi place și te notez bine, căpitane! Ai încă viu spiritul militar în dumneata. Te voi propune la înaintare".

Gimnastica sentimentală reprezintă, astfel, pentru posteritatea lui V. Voiculescu, ultimul capitol al unei dramaturgii care se cuvine privită cu interes și prețuire. Fiindcă cel puțin de trei ori, scriitorul impune valori care justifică o exegeză la nivelul unui punct nu lipsit de importanță în planul dramaturgiei naționale. Surprinzător este, însă, faptul că Voiculescu — și cercetătorul sesizează ușor aceasta — refuză cu obstinație a reveni pe un drum căruia i-a cunoscut meandrele, dar și frumusețile, chiar dacă pe acesta atinge ținta propusă. *Demiurgul*, *Pribeaga* și *Gimnastica sentimentală* nu par a aparține unuia și aceluiași dramaturg; sînt separate, flagrant, prin structură, modalitate, expresie și intenție. Ar putea fi acesta un semn de inconsecvență, un apanaj al divertismentului, al încercării, al ezitării și incertitudinii. Dar cine mai cîntărește balastul operei pe cînd aceasta se numea doar intenție...[13]

[13] Autorul acestor însemnări aduce și pe această cale vii mulțumiri d. Ion Voiculescu pentru amabilitatea cu care i-a pus la dispoziție manuscrisele voiculesciene.

ELEMENTE, ÎN PROPOZIȚIE ȘI FRAZĂ, CU FUNCȚIE GRAMATICALĂ ZERO

GH. N. DRAGOMIRESCU

1. Privită ca sistem (structură), limba este alcătuită din *valori* și *funcții*. Valoarea unui element al limbii este calitatea sau „aptitudinea" de care dispune acel element pentru a corespunde unei funcții. *Valoarea* este așadar aspectul static și potențial al elementului limbii, iar *funcția* aspectul dinamic, activ sau *relațional* al acelui element.

Toate cuvintele unei limbi sînt — teoretic — *valori lexicale*, întrucît ele răspund unor funcții [1] prin care se realizează procesul vorbirii și care caracterizează „structural" o limbă oarecare.

2. *Valorile lexicale* (cuvintele) le împărțim în două mari categorii, avînd în vedere capacitatea lor semantică și, în consecință, natura lor funcțională, coeficientul lor funcțional: a) cuvinte sau valori lexicale *autosemantice* și b) cuvinte (valori lexicale) *sinsemantice* [2].

Cuvintele autosemantice se definesc prin valoarea lor semantică autonomă: substantivul, adjectivul, numeralul, verbul și adverbul, în primul rînd; pronumele și unele adverbe, în al doilea rînd. Cuvintele *sinsemantice* se definesc prin aceea că n-au valoare semantică proprie ci una care depinde de context, adică de structura în care intră *alături de cele autosemantice:* articolul, prepoziția, conjuncția și, în parte, pronumele și adverbul. Interjecția și în această clasificare ocupă un loc aparte. Ea este autosemantică în felul ei (neavînd funcție denominativă specifică oricărui cuvînt-noțiune), dar uneori este și sinsemantică, întrucît depinde, ca sens, de context și intonație.

Cuvintele autosemantice sînt *valori semantice* propriu-zise. Cuvintele sinsemantice reprezintă nu valori semantice propriu-zise, ci *funcții semantice*, adică valori lexicale al căror „semantism" este de natură *relațională*. Așa de exemplu, prepoziția, cuvînt sinsemantic, are ca atare numai funcție semantică[3],

---

[1] Cf. Stati Sorin, *Noțiunea de „funcție„ în gramatică*, LL, vol. 14 (1967), p. 127 — în care autorul își propune „a discerne principalele înțelesuri ale *funcției* în lingvistica ultimelor decenii". Tema lucrării noastre nu cere să insistăm asupra problemei.

[2] Vezi și Stati Sorin, *Categoria determinaților obligatorii*, LL, vol. 17 (1968), p. 185, ale cărei trimiteri bibliografice pot folosi cui vrea să adîncească cunoașterea noțiunilor de *autosemantice* („autonome") și *sinsemantice*. În lucrarea de față, ca și în altele, noi ne deosebim întrucîtva de autorii citați cu privire la noțiunile de mai sus. Cf. și Johannes Erben, *Abriss der deutschen Grammatik*, Akademie-Verlag, Berlin, 1959, p. 135—136.

[3] Întrucît prepoziția *de*, spre pildă, pe de o parte, dă unui atribut prepozițional atîtea sensuri cîte le fac posibile cele două cuvinte autosemantice pe care le pune în relație, pe de altă parte, același *de* își poate schimba chiar categoria morfologică, deci și natura lexicală devenind fie conjuncție, fie pronume relativ, grație tot contextului.

dar, în același timp, intrînd în componența unei locuțiuni (adjectivale, verbale, adverbiale etc.) ea are și o *funcție lexicală*. Valorile lexicale autosemantice pot intra în alcătuirea propoziției ca elemente de bază (părți de propoziție —principale ori secundare), de aceea vom zice că ele pot avea, grație structurii relaționale a propoziției și frazei, și *funcții gramaticale* (sintactice). (Ceea ce vrem să spunem se potrivește cu punctul de vedere al lui Charles Bally: „categoriile lexicale (părțile de vorbire, n.n) sînt caracterizate prin valoarea lor (semantică, n.n.), și această valoare este inseparabilă de funcția lor. Un adjectiv e predestinat să servească drept epitet al substantivului și substantivul nu poate fi caracterizat decît de un adjectiv ..., adverbul e predestinat să determine un adjectiv sau un verb". Vezi Sorin Stati, *Noțiunea de „funcție" în gramatică*, LL, 14(1967), pag. 130).[4] Cuvintele sinsemantice n-au, în principiu, funcții gramaticale la nivelul propoziției sau frazei, ci au în genere o funcție gramaticală la nivelul morfemului, adică la nivelul structurii relaționale a categoriilor gramaticale și sintactice, deci de ordinul uneltelor gramaticale care ajută la sudarea cuvintelor autosemantice în sintagme și a propozițiilor în fraze. Propunem să mai numim cuvintele autosemantice valori *lexico-semantice*, iar pe cele sinsemantice valori *lexico-gramaticale*. Această denumire o întemeiem pe cele arătate mai sus.[5]

3. Orice comunicare, reprezentînd o sumă organizată de unități ale limbii (valori și funcții), se sprijină în primul rînd pe o structură pe care o numim cu deosebire gramaticală.

Concepția tradițională și comună este că orice valoare lexicală reprezintă, prin implicație, și o valoare gramaticală — este element al unei categorii sau clase de cuvinte (părțile de vorbire), cărora, la rîndul lor, le sînt „imanente" anumite funcții gramaticale. Funcția gramaticală, ca noțiune, ne dă imaginea unui cuvînt, care grație valorii sale gramaticale ne apare în ipostaza procesului vorbirii. Vorbirea însă poate integra în orice comunicare și elemente care se pot dispensa de funcția gramaticală, rezervîndu-și însă o funcție semantică simplă sau împletită cu una stilistică. Ceeace-i interesant de notat însă e că o comunicare poate conține uneori și elemente neanalizabile din nici un punct de vedere, sînt adică lipsite de orice funcție, sînt prin urmare valori lexicale cu funcție și semantică, și gramaticală zero.

4. Problema existenței unor cuvinte în propoziție fără funcție gramaticală o pune și *Gramatica Academiei*, II, & 515, sub titlul *„Cuvinte care nu sînt părți de propoziție"*, dar, după părerea noastră, exemplele care se dau nu epuizează tema și mai ales nu se bucură de o clasificare destul de riguroasă. „Există — ni se spune — cuvinte care fac parte din propoziție, dar nu sînt « părți de propoziție »". — Adică nu au funcție gramaticală. Enunțînd această

---

[4] Compară și: „... între semnificația părții de vorbire și proprietățile ei gramaticale primare există un anumit raport care îi asigură posibilitatea unor multiple funcții sintactice". Iorgu Iordan, Valeria Guțu-Romalo, Alexandru Niculescu, *Structura morfologică a limbii române contemporane*, E. S., 1967, p. 67.

[5] Ch. Bally, *Linguistique générale et linguistique française*, ed. III, Berne, 1950, p. 114, numește cuvintele autosemantice, socotite de noi *valori lexico-semantice*, „categorii lexicale", adică cuvintele „cu sens deplin"; pe cele *sinsemantice*, adică valorile lexico-gramaticale (la care, mai adaugă verbele copulative și desinențele), *ligaments* iar Martinet „moneme funcționale".

constatare, manualul încearcă să facă o discriminare între diversele cuvinte care nu sînt părți de propoziție, deși fac parte dintr-o propoziție. Ne vom permite să le enumerăm în ordinea necesară (după noi) cu observațiile și completările noastre.

1. „Unele dintre ele — spune manualul *Academiei* — nu pot fi nici măcar atrase în analiza altor părți de propoziție, ci au *un rol* aparte (subl. n.). În această situație se pot găsi substantive și pronume în vocativ sau interjecții". Fără ilustrare, întrucît oricine își poate închipui un vocativ substantival sau pronominal ori o interjecție ... Numai că, folosind expresia *„un rol* aparte", pe care l-ar avea vocativele și unele interjecții, manualul riscă o confuzie, deoarece „rol" este sinonim cu „funcție" gramaticală sau sintactică, iar de așa ceva nu poate fi vorba. După noi, *vocativele* și *interjecțiile* sînt elemente în propoziție care n-au funcție gramaticală (rol gramatical), dar au o *funcție semantică* — adică ele adaugă un spor semantic comunicării (propoziției sau frazei). Alături de substantivul în vocativ (*Ție*, **omule**, *zise mama, așa ți-i a zice* ..., Cr.), dar mai ales de substantivul în vocativ cu valoare de interjecție (*Și*, **doamne**, *frumos era pe-atunci* ..., Cr.) — care au o funcție semantică și stilistică, — trebuie să menționăm nominativul exclamativ (pe care gramaticile nu-l citează de obicei): *D-apoi Trăsnea*[6], **săracul**, *ce-i păția sufletul cu gramatica*! (Cr.) Cum se știe, este vorba de unele adjective „morale" substantivate (*sărmanul, nesuferitul, răutăciosul* etc.) cu funcția de apoziția exclamativă, care, spre deosebire de apoziția obișnuită, nu reprezintă o funcție gramaticală propriu-zisă, ci una stilistică, în propoziție. Aceasta se vede mai ales în exemple în care nominativul exclamativ figurează aparent și ca subiect: *„Și plîngea,* **sărmanul,** *de ți se rupea inima"*. Dar un fenomen stilistic, a cărui geneză gramaticală e aproape imposibil de ghicit, îl reprezintă unele substantive care ilustrează acel „casus generalis" sau „non casus" cum le numește S. Pușcariu[7]: „Unde *dracu* pleci?" „Ce *Dumnezeu* ți-e? ești bolnav?" *„Ce* **păcatele** *întîrzii?„* Sau într-o construcție desigur locuțională: *„Mai știi* **păcatul?** " (Cr.) — în care, deși aparent substantivul *păcatul* ar fi complement direct, nu este totuși analizat de niciun vorbitor ca atare[8].

Substantivul care ilustrează „casus generalis" sau „non casus" reprezintă evident un element afectiv al vorbirii cu funcția gramaticală zero.

2. „Altele pot fi înglobate în cadrul unei părți de propoziție. De exemplu, pronumele personal cu valoare neutră în acuzativ (*-o*) sau în dativ (*-i*) se analizează cu verbul regent: *Mă aștept am că ai s-***o** *pățești odată cu lecțiile dumitale.* Rebreanu, R. I 242. *Face ca și atunci cînd îi curgea sîngele și el* **îi** *da că n-are nimic.* Sadoveanu, O. I 245."

„Tot așa se analizează și adverbul negativ *nu* însoțitor al unui verb." (Gram. Acad. II, pag. 86).

Între exemplele de la punctul 1 și cele de la punctul 2 este, în adevăr, o opoziție: primele „nu pot fi atrase în analiza unor părți de propoziție", cele

---

[6] Subiect psihologic în anacolut.

[7] *Limba Română*, I, 1941, p. 144.

[8] Cf. și: *Spune, neică, cu gura ta,/Mai gîndești la mine-ori ba?/Cum* f o c u l *să nu gîndesc.* I. G. Bibicescu, 82). *Maică, măiculița mea!/ Cine* f o c u-a *pomenit/ în postul Crăciunului/ văzui macul înflorit.* (Ibid. 264)

din urmă „pot fi înglobate în cadrul unei părți de propoziție". Numai că între pronumele *o* sau *i* (... ai s-*o* pățești ...; ... iar el *îi* da înainte.), pe de o parte, și negația *nu* însoțitoare a unui verb, există o deosebire „funcțională": pronumele (cu valoare neutră) *o* și *i*, însoțitoare și ele ale unui verb, aparent regent al lor, n-au nici o pondere semantică; ele pot lipsi din propoziție fără nici o urmare, pe cînd omiterea lui *nu* schimbă tot enunțul — adică acesta are o funcție semantică, pe care pronumele *o* și *i* n-o mai au. Sînt lipsite de valoare lexicală.

3. „Unele cuvinte din cadrul propoziției au situații mai puțin clare din punctul de vedere al calificării lor ca părți de propoziție: așa sînt adverbele de felul lui *tocmai, chiar, și* care pot apărea pe lîngă orice parte de propoziție. De exemplu: *Și fata s-a îndrăgit de el, | Că doară* **tocmai** *Viorel | I-a fost menit.* Coșbuc, B. 17."

Tratatul Academiei se referă la adverbele pe care noi le-am numit adverbe — regim [9] și care sînt o specie a adverbelor modale avînd un caracter foarte abstract, din care cauză nu pot răspunde la întrebarea complementului circumstanțial de mod, — adverbe al căror semantism se aglutinează în semantismul cuvîntului determinat, aproape ca un cuvînt morfem: „*abia* acum", „*cam* leneș", „*chiar* el", „*încă* două", „*mai* vrea", „vine *și* el" etc. Dacă au un caracter semantic precar, din cauza abstracțiunii excesive (comp. și verbele modale: *a trebui, a putea* și altele), ele pot determina în schimb orice parte de vorbire autosemantică, inclusiv orice adverb circumstanțial (de loc, de timp, de mod) — adică orice adverb care *poate* răspunde funcției de complement circumstanțial; dar spre deosebire de acestea, care pot fi și regente (cînd sînt determinate de un adverb ca *abia, cam* etc.: *abia* mîine, *cam* tîrziu etc.), adverbele *abia, cam* etc. nu pot avea în propoziție decît funcție determinativă — de aceea le-am numit adverbe — regim (iar pe celelalte adverbe-regent).

Adverbele-regim, al căror sens se pierde, aproape aglutinat în sfera cuvîntului determinat, își pierd individualitatea semantică și gramaticală, nu pot exprima un termen al unei sintagme, dar au, cu toate astea, o funcție semantică „compensatoare", pentru că sub raportul ponderii semantice sînt asemenea sufixelor-morfeme, fără a avea totuși funcția acestora, de a exprima o categorie gramaticală (cu excepția lui *mai*, morfem al comparației). În tot cazul și adverbele-regim reprezintă, în felul lor, elemente cu funcție gramaticală z e r o.[10]

4. În sfîrșit, între cuvintele care „intră în construcția unor părți de propoziție", manualul Academiei mai enumeră: „prepozițiile și locuțiunile prepoziționale, articolele, adverbele instrumente ale gradelor de comparație", cu

---

[9] G. N. Dragomirescu, *Determinarea adverbială în limba română*, LR, 1960, Nr. 4.

[10] Tratatul Academiei vede situația adverbelor de felul lui *tocmai, chiar*, în adevăr, „mai puțin clară", dar soluția pe care le-o dă este totuși clară ele „pot apărea pe lîngă orice parte de propoziție", se spune. Cu toate acestea la § 636 ni se arată că acest fel de adverbe ar exprima circumstanțialul de mod: „*Această cercetare... făcută* c a m *pe sărite*. Odob. Ist. arh. 124." Așadar adverbul *cam* e circumstanțial de mod! Este o inconsecvență și totodată o confuzie: circumstanțialul de mod îl exprimă, de fapt, locuțiunea adverbială *pe sărite*.

mențiunea specială că: „Conjuncțiile nu constituie părți de propoziție și nici nu intră în componența unor asemenea părți: ele fac legătura între părți de propoziție coordonate și între propoziții aflate în raport de coordonare. Dintre elementele de legătură între propoziții numai pronumele, adjectivele pronominale și adverbele pronominale relativ-interogative și nehotărîte au și rol de părți de propoziție în cadrul propoziției subordonate."

La cele de mai sus facem următoarele observații:

Manualul a omis conjuncțiile subordonatoare, despre care nu știm care este locul lor.

Prepozițiile și locuțiunile prepoziționale ca și conjuncțiile și locuțiunile conjuncționale au, în propoziție și frază, funcție gramaticală, cu toate că sînt valori lexicale sinsemantice (ori poate tocmai pentru aceea!). Prepozițiile și conjuncțiile au *funcție gramaticală* tocmai pentru că prin ele se exprimă anumite relații gramaticale, acele relații grație cărora cuvintele autosemantice și propozițiile au o funcție gramaticală în propoziție și frază.

În adevăr, articolele, care sînt o parte de vorbire lipsită de orice valoare semantică, sînt un determinant al substantivului (ori al oricărui cuvînt substantivat) la nivelul morfemului cu care, în gramatica limbii noastre, se și confundă. (Dar nu trebuie să uităm că în gramaticile vechi, în secolul trecut, articolul enclitic chiar era analizat ca un atribut al substantivului!)

„Adverbele instrumente ale gradelor de comparație" nu trebuie puse în rînd cu prepozițiile și conjuncțiile, întrucît adverbele-morfem al comparației îndeplinesc o funcție gramaticală nu la nivelul sintaxei (ca prepozițiile și conjuncțiile), ci al morfologiei. Prezența prepoziției înaintea unui substantiv sau pronume, ca și a unei conjuncții între două părți de propoziție sau între două propoziții, nu le micșorează (chiar dacă și le schimbă) valoarea lexicală și funcția gramaticală, de care trebuie să ținem seama în analiza gramaticală, pe cîtă vreme adverbul *mai* ori *mult* ori *tare*, ca auxiliar al comparației (adjectivului sau adverbului) nu ne mai obligă să-l analizăm cum l-am analiza în altă împrejurare. Să se compare: *„nu mai vine"*, în care *mai*, deși fără funcție gramaticală (de complement circumstanțial), îți păstrează valoarea lexicală, cu: *„mai bine (frumos)"*, în care *mai* nu mai este decît un cuvînt-morfem; *„mult a lucrat"*, în care *mult* e complement de mod, *„mult bine a făcut"*, în care *mult* este un atribut, cu: *„mult* mai bine a lucrat", în care *mult* este un morfem de comparație suprapus morfemului *mai*; „un corp *tare*" (atribut), cu *„tare* frumos cîntat" " (morfem al superlativului absolut).

În concluzie — la observațiile noastre:

În analiza propoziției (și frazei) trebuie să ținem seama de prezența unor elemente lipsite, în adevăr, de orice funcție gramaticală, iar dintre acestea nu fac parte prepozițiile, conjuncțiile (și locuțiunile respective), adverbele auxiliare ale comparației. În al doilea rînd, trebuie să facem deosebirea între cele care, conservîndu-și valoarea lexicală, au totuși — în propoziție și frază — o funcție semantică, cum sînt: vocativele, interjecțiile, „apoziția" exclamativă, substantivul în „casus generalis", adverbul *nu*, adverbele-regim, pe de o parte, și pe de alta pronumele cu valoare neutră *o* și *i*, care, pierzîndu-și orice valoare lexicală, n-au nici o funcție gramaticală. Cum vom vedea, acestora trebuie să le dăm totuși un nume.

5. Elementele specifice care ilustrează fenomenul unităților vorbirii cu funcția gramaticală *zero* sînt:

a. cuvintele, construcțiile, propozițiile și frazele *incidente*;

b. cuvintele și propozițiile de *umplutură*;

c. cuvintele și propozițiile *expletive*, necunoscute în limba noastră. [11]

Asupra cuvintelor și construcțiilor incidente sau a celor de umplutură nu este cazul să insistăm prea mult, întrucît manualul Academiei le menționează și, din felul cum le descrie, reiese clar că sînt unități ale propoziției și frazei cu funcția gramaticală zero. Între ele este totuși o deosebire, care ne interesează cu privire la funcția lor. Se arată că cuvintele și construcțiile incidente „nu fac parte din structura comunicării în care sînt introduse, adică sînt nelegate sintactic de propoziția sau de fraza în care apar și constituie (cuvinte), propoziții sau fraze de sine stătătoare". Așadar incidentele sînt construcții care, nefăcînd parte din structura „formală" a comunicării, nu au în propoziția sau fraza respectivă nici o funcție gramaticală. Gramatica Academiei mai adaugă că ele aduc totuși „o comunicare suplimentară în interiorul unei comunicări de bază". Această observație, justă și mai ales necesară, ne îndreptățește să precizăm că incidentele au totuși o *funcție semantică*, în ciuda faptului că reprezintă, în cadrul comunicării, construcții cu funcția gramaticală zero. Am spus „în general" însă, pentru că unele cuvinte și propoziții incidente apar *integrate* gramatical.

În al doilea rînd, trebuie să considerăm construcții lipsite de orice funcție gramaticală cuvintele și propozițiile de *umplutură*, o specie de incidente „care (însă) întrerup șirul comunicării fără să aducă de fapt vreo idee nouă în plus în legătură cu ea". Așadar „cuvintele de umplutură" sînt construcții care n-au nici măcar o *funcție semantică* în cadrul comunicării. La acest aspect se referă *Gramatica Academiei* cînd menționează: „Cuvintele de umplutură sînt lipsite de sens lexical. Ele provin de obicei din expresii mai des folosite în vorbire al căror sens a slăbit treptat". Așa sînt vocativele *frate, soro* etc., loc. adv. *în fine*, incidentele *zic, zice*, loc. adv. *care va să zică* etc. etc., " care apar în limba vorbită, fie din cauza lipsei momentane a unor termeni potriviți, fie din obișnuință". Noi subliniem faptul că mai toate construcțiile acestea, cu numele generic de „cuvinte de umplutură", dar mai ales cele pe care le numim „tic verbal" — ilustrate de eroii lui Caragiale, în special de Zaharia Trahanache — trădează momente de *vid mental* în cursul vorbirii, pricinuit fie de lipsa de atenție și efort în gîndire (lene în gîndire), fie de senilitate (ca în cazul lui *Trahanache*): Zic iar „*Stimabile*, **ai puțintică răbdare,** *docomentul*". (Gram. Acad., II, p. 423).

În sfîrșit, cea mai interesantă clasă de cuvinte și construcții cu funcția gramaticală *zero* o reprezintă *expletivele* [12], de care vorbesc unii autori străini,

---

[11] Cf. *Les mots explétifs, c'est à dire superflus, sont evidemment inanalysables* (P. Gaillard, *L'analyse logique et grammaticale*, Bordas, Paris 1965, p. 7.)

[12] Definiția generală a cuvîntului *expletiv* este — după Larousse — următoarea: „se zice despre un cuvînt, despre o expresie superfluă (din punct de vedere gramatical, n.n.), dar care servește adesea pentru a da mai multă forță frazei, ca *vous* în aceste versuri din La Fontaine: *On* v o u s *le prend, on* v o u s *l'assomme.*

și care sînt ilustrate și de limba noastră. De ele ne vom ocupa cu precădere în lucrarea de față.

6. Cuvintele *expletive* le menționează unii autori francezi ca un fenomen care ar fi caracteristic limbii franceze. În adevăr, ele nu prea au corespondent în limba germană, de exemplu, dar se găsesc și în limba noastră [13], cu singura deosebire că par mai puțin numeroase. Vom menționa însă și o deosebire „calitativă": elemente care se găsesc numai în limba română sau numai în limba franceză. Expletive sînt în limba franceză unele prepoziții, adverbul *ne* și unele forme pronominale. În limba română sînt:

A. unele unelte de relație, între care prepoziția *de* — ca și în franceză —, și conjuncțiile *că* și *dar (da')* în poezia populară, fără corespondent în limba franceză:

B. adverbul *nu*, ca și în limba franceză (adv. *ne*);

C. unele forme atone ale pronumelui personal în cazul dativ — ca și în limba franceză — și acuzativ;

Fără a urmări o prezentare comparativă a fenomenului expletiv în limba română, ne vom referi totuși, mai la tot pasul, și la limba franceză numai în interesul unei explicitări cît mai clare.

A.

1. Găsim prepoziția *de* expletivă în următoarele construcții specifice limbii române contemporane:

a. *un drac* de *femeie* (frc. *un diable* de *femme*), *acest ștrengar* de *copil* (frc. *ce fripon* d'*enfant*);

b. *fir-ar al dracului* de *ticălos*, *bată-l Dumnezeu* de *prost* etc.: ... *pe urmă vă împușc pe toți ca ciorile, mama voastră* de *țopîrlani* (Rebr.) *Soarele și Dumnezeii voștri* de *țopîrlani*. (Id.);

c. *era la fel cu* [14] *el* de *ticălos, sau: era tot ca* [14] *el* de *mîhnit* etc.;

d. *cît de* [14] *frumos (bine), atît* de [14] *bun (bine), așa (destul)* de [14] *bun (tîrziu) extraordinar* de [14] *frumos (bine) etc.*

Cum se vede, *de* expletiv, în construcțiile de mai sus, face parte dintr-o sintagmă atributivă (punctul a), dintr-un blestem (punctul b), dintr-un predicat nominal (punctul c) și dintr-o construcție a superlativului expresiv sau stilistic (punctul d). Este folosit în mod excepțional ca unealtă de relație, întrucît, ca prepoziție, *de* știm că trebuie să introducă (să preceadă) un determinant, adică atributul sau complementul, în nici un caz nu poate introduce cuvîntul determinat. În „un ștrengar *de* copil", atributul este *ștrengar* iar (de) *copil* substantivul regent; în „era tot ca el *de* mîhnit", prepoziția precedă numele predicativ fără nici o justificare gramaticală, căci construcția poate fi transformată, numai prin modificarea topicii, în „era *mîhnit* tot ca el"; în „cît *de* frumos", „așa *de* tîrziu" etc., prepoziția *de* nu este iarăși, un subordonant

[13] Eventual și în celelalte limbi romanice. Cf. limba italiană.

[14] Considerăm „la fel cu", „tot ca" morfem al comparativului de egalitate; „cît de", „atît de" etc. morfem al superlativului („expresiv") — așadar elemente subordonate, nu regente care ar putea justifica prezența prepoziției *de* înaintea adjectivului.

căci ea urmează determinantului *(cît, așa)*, adică leagă adverbul-morfem al superlativului de adjectivul sau adverbul determinat.

Caracterul excepțional al lui *de* expletiv îl ilustrează și mai clar construcțiile blestem (bată-l Dumnezeu *de* om) sau înjurătură (mama voastră *de* țopîrlani), în care prepoziția *de* introduce un substantiv căruia nu i se poate determina funcția gramaticală — cel puțin după normele gramaticii noastre; l-am putea, firește, considera un subiect logic. Dar de data asta, nu numai prepoziția *de* este neanalizabilă, ci și un cuvînt plin. Substantivele (de) *om* și (de) *țopîrlani* sînt cam în aceeași situație, în care se află substantive ca *dracu* sau *păcatele* din propoziții interogative-exclamative ca: „Unde *dracu* pleci?" Sau: „Ce *păcatele* întîrzii?" — citate mai sus.

Prepoziția *de*, folosită în construcții de tipul *ce fripon d'enfant* și altele, este numită de Grevisse, § 922 (care citează peste 20 de cazuri), un fel de cuvînt de „umplutură sintatică" *(„une sorte de cheville syntaxique")*, o prepoziție „vidă" *(une préposition „vide"*, § 212, 5). Alți autori o numesc prepoziție *expletivă*[15] — cum însuși Grevisse numește întrebuințare expletivă prezența negației *ne* în anumite construcții (§ 877 bis). În schimb, pentru gramatica Larousse (ed. 1964, § 130) nu există prepoziție expletivă (cum recunoaște totuși „pronumele personal zis expletiv" sau *ne* expletiv), pentru că această gramatică definește prepoziția astfel: „un cuvînt invariabil care are funcțiunea de a subordona un termen sau element din frază la altul..." — indiferent dacă ordinea determinării este: determinat-determinant sau determinant-determinat, cum este cazul construcției *Un amour d'enfant* = *Cet enfant est un amour* (exemplu similar cu *ce fripon d'enfant*)).

Și totuși, în construcțiile *a.* (sintagmă atributivă: „un drac *de* femeie") și *c.* (*de* introducînd un nume predicativ: „era la fel cu el *de* ticălos"), prepoziția *de* poate fi oarecum „explicată" — întrucît avem de a face cu relații gramaticale excepționale determinabile, cu tot caracterul lor excepțional. Se vorbește, în gramatica franceză, de procedeul caracterizării unui obiect cu ajutorul unui „epitet substantivat", care devine formal elementul regent al substantivului pe care trebuie să-l determine totuși: *Une prodigalité de lumière.... la vaste réverbération de la mer*[16]. Procedeul amintește, de altfel, de limba latină, care „pentru a pune în relief calitatea exprimată de adjectiv" îl substantivizează: *in tanta studiorum varietate*[17] „cu toate studiile sale *variate*" sau „din cauza studiilor sale *variate*".

Construcțiile *un drôle* **d'***air* în loc de *un air drôle*, „un aer ciudat (nostim)" (prima construcție, cea cu *de* expletiv, nu se poate reda în românește), *ce fripon* **d'***enfant* „acest strengar de copil" ș.a.[18] sînt, la origine, generate de aceeași intenție stilistică — pe care, desigur, gramatica uzuală n-are căderea s-o ia în considerație! F. Brunot, referindu-se și el la același exemplu *(ce fripon d'enfant)*, afirmă că este vorba de „trecerea caracterizării într-un

[15] Cf. Calvet et Chompret, *Traité d'analyse grammaticale et logique*, Paris (Gigord), p. 33, 36.
[16] G. Lanson, *L'art de la prose*, Paris, 1911, p. 239.
[17] Cf. O. Weissenfels, *Syntaxe latine*, Berlin, 1885, p. 52.
[18] Cf. și *Comme ce diable d'ouragan a subitement changé le fond de l'air* (G. Sand, *Jeanne*).

nume care exprimă modul de a fi (la manière d'être)"; în construcția *ce fripon d'enfant* „cuvîntul principal devine cel care conține caracterizarea"[19].

Rezultă așadar că, în cazul unei construcții sintagmă atributivă, în care se află un *de* expletiv, analiza gramaticală, constatînd o „abatere", trebuie să dea precădere celei stilistice tocmai pentru a „menaja" regula gramaticală — confirmată prin excepție! — cum este cazul și cu următorul exemplu din C. Negruzzi: *Oh! nenorocitul de mine! strigă Moțoc*, în care Gramatica Academiei (§ 575, p. 135) găsește că se ilustrează atributul pronominal prepozițional care ar exprima chiar „termenul calificat" (?) — dar în care *nenorocitul* este (după gramatica franceză) o apoziție, iar *(de) mine* un regent, legat de apoziția *antepusă* prin *de* expletiv. Cf. și portug. *amoro de mi* „amar de mine"[20].

În *era la fel cu el de ticălos* avem o construcție sinonimă cu *era tot așa de ticălos ca și el*, în care numele predicativ este un adjectiv la gradul comparativ (de egalitate): *tot așa de ticălos*, urmat de complementul comparativ, oarecum pleonastic, *ca și el*. Așadar prepoziția *de* este tot o expletivă care leagă adjectivul *ticălos* de morfemul analitic al comparației *tot așa* sau *la fel* (cum leagă și adverbele *atît* și *cît*, tot ca morfem al comparației, de adjectivul sau adverbul circumstanțial care le urmează). Este interesant *de* expletiv într-o construcție ca: *era ca și el de ticălos*, în care prezența lui *de* nu mai este justificată de nici un adverb *(atît, cît, așa)* sau locuțiune adverbială *(la fel)*. În acest caz, avem de a face cu un fenomen de substituire, a morfemului gradului de comparație *tot așa*, cu complementul comparativ *ca și el* prin interpunerea lui între verbul copulativ și adjectivul nume predicativ — *era* **ca și el de** *ticălos*. Așa trebuie să analizăm și următoarea construcție din proza lui Sadoveanu: *Ancuța cea de demult, care, era* **ca și aceasta de** *sprîncenată și* **de** *vicleană*... Dacă complementul comparativ n-ar fi intercalat, n-ar mai fi necesar expletivul *de: Ancuța cea de demult, care era sprîncenată și vicleană ca și aceasta*... Încă un exemplu: *Dacă ea, al cărei păr ar cădea în inele de fum pe umerii săi plăpînzi și albi, ai cărei ochi ar fi ca cicoarea* **de** *albaștri și* **de** *mirați* (....), *ar fi aici lîngă mine, aș uita poate toată durerea*. (Del.) Așadar: *ar fi ca cicoarea* **de** *albaștri și* **de** *mirați* în loc de: *ar fi tot așa de albaștri și de mirați ca cicoarea* sau chiar: *ar fi albaștri și mirați ca cicoarea*. Trebuie să fim atenți în analiza lui *de* expletiv și în cazul morfemului superlativului construit cu *cît de* exclamativ interogativ, care poate fi dislocat tot printr-o intercalare, ca în următorul exemplu: ... *am șparlit-o la baltă cu gînd rău asupra mamei, cît îmi era* **de** *mamă și* **de** *necăjită*. (Cr.), în care *cît* **de** *mamă* (substantiv cu valoare adjectivală) și *cît* **de** *necăjită*, superlative, sînt dislocate prin interpunerea complementului *îmi* urmat de copulativul *era*. (De altfel, topica lui *cît (de)* în fruntea propoziției se explică și prin valoarea lui de conjuncție care subordonează o concesivă.) Aceeași

---

[19] F. Brunot, *La pensée et la langue*, Paris, 1936, p. 675. În limba franceză, epitetul într-o construcție inversă, adică urmînd substantivului determinat, poate fi legat tot prin *de* expletiv: *rien de nouveau*. Cf. Calvet et Chompret, *op. cit.*, p. 36.

[20] B. P. Hasdeu, *Magnum Etym.*, 999; cit. I. Iordan, *Scrieri alese*, Ed. Academiei, 1968, p. 165. Cf. și maced. *mar di nîs (-di el)* „sărmanul de dînsul (-de el)", P. Papahagi, *Dunărea*, I, 186 și II, 11—101; cit. I. Iordan, *ibid.*, p. 146, notă.

precauție se recomandă și față de o intercalare necesară, în cazul unei inversiuni, cînd este vorba de o locuțiune prepozițională ca *departe de*, dislocată fără a mai fi vorba de un *de* expletiv, ci de unul, subordonator, ca în exemplul următor din Eminescu: *Departe sînt* **de** *tine și singur lîngă foc/Petrec în minte viața-mi lipsită de noroc.* (Prepoziția *de* este un component al locuțiunii prepoziționale *departe de* care introduce complementul circumstanțial *tine.*)

În limba franceză aria folosirii lui *de* expletiv este mai întinsă: unii autori vorbesc chiar de unele cuvinte expletive fără corespondent în limba română. Între prepozițiile și locuțiunile prepoziționale expletive se mai citează *à, en, pour, en qualité de*[21], *quant à, pour ce qui est de*[22], care au în românește corespondent, în același context, deci în construcții în care pun problema acelorași relații gramaticale. Pentru prepoziția *pour*, într-un exemplu ca *Et* pour *qui me prend-on*? noi avem pe *de* sau *drept: „Si* drept *cine sînt luat*?" — în care *drept cine* este socotit „atribut", respectiv nume predicativ; pentru *en qualité de*, limba noastră literară folosește *în calitate de*, locuțiune prepozițională (neologistică), sau prepoziția *ca* introducînd ceea ce noi numim element predicativ suplimentar (atribut predicativ): *„X a venit în calitate de (ca) responsabil"* sau: *„Pe X l-au trimis în calitate de (ca) responsabil"*. Pentru *pour* noi întrebuințăm frecvent și *de*, și *drept*, în construcții în care avem de a face, după gramatica noastră, cu un element predicativ suplimentar; după gramatica franceză, și germană, cu o apoziție. Iată cîteva exemple:... *pentru aceasta, fapta lui fu judecată* de *crudă și el* de *tiran.* (C. Negruzzi) *Poezia este luată* de *o ușurătate.* (Bol. M., Iași, 1855, p. 22.) Cf. frc. *il est traité* d'*imposteur* (Grevisse). Să comparăm și „a considera pe cineva *drept* nebun" sau „a fi cineva considerat *drept* nebun". De ce sînt socotite prepozițiile *de* și *drept* expletive, în construcțiile de mai sus, în gramatica franceză este ușor de înțeles: pentru că prepoziția *pour* și locuțiunea *en qualité de* nu introduc un determinant care să aibă nevoie, prin definiție, de prepoziție (locuțiune prepozițională) ca unealtă de subordonare. În adevăr, prepozițiile *de* și *drept* au un caracter tot expletiv și în românește, întrucît, dacă ar fi unelte de subordonare, ele ar trebui să aibă un regim cazual de acuzativ — ceea ce nu se întîmplă. În „a judeca pe cineva *de* tiran", ca și în „a fi cineva judecat *de* tiran", adjectivul substantivat *tiran* stă în nominativ, și cînd se referă la obiectul, și cînd se referă la subiectul verbului; în „fapta lui fu judecată *de* crudă", adjectivul *crudă* stă în nominativ, cu toată prezența prepoziției — n-avem de a face cu un acuzativ prepozițional. Comp. „X te-a luat pe tine *drept* eu", „X. m-a luat pe mine *drept* tu". Gramatica noastră ne învață că atunci cînd prepoziția precedă un adjectiv ca să-l subordoneze, acesta se substantivează ca și adverbul: „a cumpăra la *negru (liber)*", „a scrie pe *curat*"; „marfă la *liber*", „caiet de *curat*", „dorința de *frumos*", ca și „a fi alături de cineva și la *bine* și la *rău*". Adjective substantivate în construcții recente: „în *principal*", „în *direct*" — locuțiuni adverbiale (prima se folosește numai ca incidentă).

---

[21] Cf. Calvet et Chompret, op. cit., p. 10.
[22] Cf. Grevisse, op. cit. § 894, p. 867.

În gramatica franceză se spune că prepozițiile și locuțiunile prepoziționale corespunzătoare rom. *de, cît despre, în ceea ce privește*, adică *pour, quant à, pour ce qui est de* — cum ar fi în *Pour brave, il l'est* — „servesc pentru a izola și a pune în relief un element al gîndirii"[23]. Pentru gramatica noastră, construcții ca: *Pour ce qui est de l'argent, il le méprise* și altele conțin un circumstanțial de relație (ceea ce găsim că este just și util să fie numit așa). Dar poate că nu aceasta interesează, în primul rînd, ci funcția prepozițiilor și locuțiunilor prepoziționale: au ele un regim cazual propriu? Dacă ne orientăm după *de*, care „introduce" un circumstanțial de relație exprimat printr-un adjectiv:... de *voinic, slavă Domnului*! (Vlahuță, ap. Gram. Acad., II, p. 193), am fi nevoiți să nu recunoaștem prepoziției o funcție gramaticală proprie, pentru că de astădată adjectivul precedat de prepoziție rămîne tot adjectiv (ca și în cazul cînd introduce un circumstanțial de cauză: „de *furios* nu mai putea sta locului"). Dar în celelalte construcții: *în ce mă privește* și *cît despre mine*, pronumele care exprimă circumstanțialul stă în acuzativ și anume, în prima construcție avem un acuzativ obiect direct (al verbului tranzitiv *privește*), în a doua unul prepozițional; adică pronumele *mă* se subordonează verbului *privește*, iar *mine* e cerut de prepoziția *despre* care îl subordonează verbului *rămân*, regent al circumstanțialului: *cît despre mine, eu rămîn*. Se pune întrebarea dacă în construcția sinonimă considerată și echivalentă gramatical: *în ceea ce mă privește, eu rămîn* mai avem aceeași relație gramaticală, același indice gramatical, întrucît verbul *rămîn* nu mai poate fi raportat la circumstanțialul de relație *în ceea ce mă privește*, cum se raportează *cît despre mine*. De aceea unii autori contestă construcției *în ceea ce (mă) privește* valoarea *de locuțiune* prepozițională, și este socotită propoziție circumstanțială de relație. Dar și această interpretare este discutabilă, pentru că verbul *privește* este un invariabil în construcție, adică avem de a face cu o locuțiune prepozițională frazeologică sinonimă locuțiunii prepoziționale franceze, asemănătoare ca structură: *pour ce qui est de*, în care verbul *est* n-are nici o valoare predicativă, nici măcar copulativă. (În românește, circumstanțialul de relație se mai exprimă și printr-un supin: *de găsit, l-am găsit; de fost, am fost* — în care prepoziția *de* are o dublă valoare: de morfem al supinului și de unealtă subordonatoare în propoziție. Comp. și conj. *să*, în frază.) Concluzia?

În gramatica franceză, pentru că nu se recunoaște existența circumstanțialului de relație, prepozițiile și locuțiunile prepoziționale care îl introduc sînt socotite cuvinte expletive — deci cu funcție gramaticală z e r o. Ele ar avea numai justificarea stilistică de „a pune în relief un element al gîndirii". Noi considerăm aceasta o teză greșită, întrucît circumstanțialul de relație este un determinant completiv care *are* nevoie de o unealtă de relație subordonatoare....

Rămîne totuși o problemă și pentru limba română regimul cazual al preoziției *de* în cazul circumstanțialului de relație exprimat printr-un adjectiv: De *frumoasă ești frumoasă/ Dar iia nu ț-o știi coasă* (Pop.), al circumstanțialului de cauză: *Și plîngeam* de *supărată/ Că tu nu te-ai priceput.* (Coșbuc),

[23] Grevisse, op. cit. § 894.

al circumstanțialului de timp (exprimat printr-un adjectiv precedat de prepoziția *de:* o construcție locuțională): *Încă* de *mic te cunoșteam pe tine...* (Em.), precum și regimul prepoziției *drept*, care, cum am văzut, cere nominativul. În gramatica noastră trebuie să considerăm prepoziția *de*, în construcțiile de mai sus, și prepoziția *drept*, excepții de la regimul cazual specific prepozițiilor în marea lor majoritate (acuzativul). „La articol, adjectiv, *adjectivele* pronominale, numeralul echivalent cu un adjectiv și la participiu formele cazuale nu au aceleași valori (ca la substantiv, n.n.), ci existența lor se explică prin potrivirea formală cu substantivul sau echivalentele lui." (Gram. Acad. I, § 21, p. 38) Rezultă deci că adjectivele *frumoasă, supărată* și *mic*, din exemplele de mai sus, nu pot fi în acuzativ prepozițional, ci în cazul determinat prin *acordul* cu substantivul la care se raportează: nominativ (pentru *frumoasă* și *supărată*), și acuzativ obiect direct (pentru *mic*).

În privința construcției *de supărată*, cu funcția de complement circumstanțial de cauză, trebuie să facem observația că aptitudinea unui adjectiv de a exprima o însușire a subiectului drept cauză a acțiunii predicative este destul de precară. De aceea după el trebuie să urmeze fie o propoziție completivă indirectă, ca în exemplul de mai sus din Coșbuc, fie o „circumstanțială de mod", și ea, de fapt, o cvaziexpletivă (cu structură fixă: predicat nominal, al cărui copulativ este totdeauna *a fi*, limitat flexionar numai la trei timpuri ale indicativului — prezent, imperfect, perfectul compus): *Lupului îi scăpărau ochii și-i sfîrîia gîtlejul de flămînd ce era* (Cr.). În exemplul de mai sus putem spune că avem un fenomen al contragerii excepțional, întrucît circumstanțialul de cauză echivalează cu un enunț predicativ (contras): *Lupului îi scăpărau ochii....* de *flămînd* ce era *(„din cauză că era flămînd").* Regimul cauzal al adjectivului *flămînd* — care stă sub imperiul acordului *(Lupului... flămînd)*, nu sub recțiunea prepoziției, îl subliniază și acad. I. Iordan: „Adjectivele și participiile, folosite ca circumstanțiale de cauză, pot fi precedate de prepoziții, dar pot sta și singure. Ex.: *Exploatatorii de pretutindeni se sparg* de *grași, pe cînd exploatații abia se țin pe picioare* de *slabi; Obosit mort, a adormit imediat.* În ambele exemple (ca și în altele asemănătoare), circumstanțialul este, de fapt, numele predicativ căruia îi lipsește verbul copulativ:... *se sparg de grași ce sînt (Adică „din cauză că sînt grași"); (fiindcă) era obosit mort, a adormit imediat.* Aceasta înseamnă că circumstanțialul de cauză adjectival este, în realitate, o propoziție cauzală eliptică." (LRC, 1956, p. 674.) Noi nu vedem chiar o elipsă, dar constatăm că și acad. I. Iordan consideră adjectivul „cauzal" un nominativ, care, ca atare, se poate dispensa de prepoziție (fiind un nominativ predicativ). Despre utilitatea „discutabilă", indiferentă a prepoziției, în unele construcții adjectivale (atributive), ni se vorbește și în gramatica franceză: „*De*, înaintea unui adjectiv sau participiu trecut, se poate rezolva de obicei printr-un pronume conjunctiv (pron. rel., n.n.) urmat de verbul *a fi: Il y eut mille hommes* de *(qui furent) tués. Il y a dans ce qu'il dit quelque chose* de *(qui est) vrai. Je ne vois rien là* de *(qui soit) étonnant.* În acest fel de fraze, *de* ar putea să fie, mai simplu, considerat cuvînt expletiv." (Gramm. Larousse, 1880, & 600)

Din cele arătate, rezultă că prepoziția *de* precedînd un adjectiv pus să exprime o circumstanță cauzală trebuie analizată astfel: a) sau o prepoziție cu funcție cvaziconjuncțională (deci fără recțiune), b) sau o prepoziție expletivă, făcînd parte dintr-o apoziție construcție indirectă, exprimată în românește printr-un adjectiv cu prepoziție. Cu privire la același fenomen, într-o metodică franceză, recentă, de analiză gramaticală se fac, de asemenea, următoarele observații interesante: „Un adjectif qui n'est pas substantivé ne peut avoir que trois fonctions: 1. *epitèthe* (....) 2. *attribut* du sujet ou du complément d'objet (...) 3. *apposition* lorsque la caractéristique indiquée par l'adjectif, sans être attribuée par un verbe, est cependant envisagée à part, et prend de ce fait une valeur particulière (causale, temporelle, concessive, explicative etc.). Ex.: ... *Sérieux et réflechi, c'est un homme en qui on peut avoir confience* (les deux appositions de *homme* sont ici causales..." (Pol Gaillard, *L'analyse logique et grammaticale*, Bordas, 1965, p. 21—22). Cum se vede, construcția *Sérieux et réfléchi* este identică cu *Obosit (mort)* din exemplul citat de acad. I. Iordan, considerat circumstanțial de cauză. După Gramatica Academiei ed. II, ar fi un atribut izolat circumstanțial. O rezolvare esențial identică o poate avea analiza unui adjectiv și în altă construcție cu funcție necircumstanțială, cum ar fi: *Tînăr, el pare că tot mereu întinerește* — apoziție descriptivă directă (după gramatica franceză), ori atribut izolat descriptiv (după gramatica noastră). Așadar în: *Tu din tînăr precum ești/ Tot mereu întinerești.* (Em.) am avea o apoziție descriptivă construcție indirectă, în care prepoziția *din* ar fi tot expletivă: *Tu, tînăr precum ești, tot mereu întinerești* (atributul „izolat" *tînăr* ar putea avea și o ușoară nuanță circumstanțială concesivă).

În sfîrșit, trebuie să mai menționăm, pentru româna contemporană, întrebuințarea expletivă a prepoziției *de* înaintea unui infinitiv atributiv, ca în *datoria de a munci, dorința de a învăța*, căruia îi corespunde în franceză mai mult infinitivul predicativ: *Le mieux est d'attendre*, sau unul cu rol de subiect: *Il est honteux de mentir*[24].

2. Întîmpinăm întrebuințarea expletivă a prepoziției *de* și a conjuncțiilor *că* și *dar (da')*, în poezia populară, ca un fenomen regional și, desigur, arhaic. Este, în primul rînd, un *de* expletiv care precedă un complement direct (ar putea „introduce" și un subiect): *Nu ți-e roșul de vînzare? / Să-ți dau galbeni și parale/, Ori să faci* d-*un schimb cu noi : / pentru unul să-ți dăm doi...* (Corbea) Găsim, apoi, un *de* expletiv însoțind forma infinitivului lung (?) al unui reflexiv: *Care din voi s-a* d-*aflare*[25] */ Să meargă la Baia Mare/ După pîine, după sare...* (Col. G. Dem. Teod.); sau însoțind perfectul compus (tot al unui reflexiv): *Trei voinici s-au și* d-*aflat/ Părul lui de i-au tăiat...* (Ibid.) *Cînd*

[24] *Grammaire Larousse du XX-e siècle*, 1936, § 451, p. 381. În privința lui *de* expletiv, vezi și I. Șiadbei, *Propunerea lui* de, di *în poezia populară română și italiană*, în „Revista filologică", I (1927), p. 209 și n., în care se semnalează același *de* expletiv (fără a-l numi astfel), comun și limbii italiene. Autorul îl exemplifică în construcții variate și încearcă să explice proveniența lui — o problemă care nu ne preocupă, dar care ar trebui reluată.

[25] Cf. și Al. Graur, *Tendințele actuale ale limbii române*, ES, 1968, p. 248—249, care arată că, în poezia populară, se întrebuințează *-re* ca „silabă de umplutură" folosită nu numai după verbe la infinitiv, ci chiar și după substantive.

casele și-a gătat/ El frumos s-a d-*îmbrăcat/ La peţite s-a luat...* (Col. I. G. Bibicescu, 1893, p. 472.) Același *de* expletiv poate preceda și perfectul compus activ: *Maica Chivei a* d-*auzit/ și-n pragul uşii a ieşit... Maica Chivei a* d-*auzit (şi din gură i-a vorbit.* (Col. I. G. Bibicescu, 346). — De asemenea, tot versul popular ilustrează conjuncția *că* expletivă, destul de frecventă, și, mai rar, conjuncția adversativă *dar: Nouă ţări cutreiera / Nouă ţări* că *răzbătea...* (Col. G. Dem. Teod.) *Ei părul* că *i-au tăiat/ În poartă că l-au aşezat.* (Ibid.)... *pivniţa o deschideau /pe Ilinca o găseau/ cot la cot* că *mi-o legau /în căruţă o puneau/ şi înapoi* că *porneau.* (Col. I. G. Bibicescu, ibid., p. 206)[26].

Mai rară dar tot atît de curioasă (pentru noi, azi) este și întrebuințarea expletivă a lui *dar (da') : Colo-n dealul de Feleac* /da *sta Gruia supărat/ cu clopul pe ochi lăsat. /Da Novac din grai grăia/ — Ce stai, Gruie, supărat /cu clopul pe ochi lăsat?/* da *vremea ţi-e de-nsurat /ori ţi-e dor de Ţiligrad?* (Col. I. G. Bibicescu, ib. p. 298). *Cînd corbu-acolo sosea/* da *Novac atunci prînzea.* (Ib. id. p. 298).

B.

Unii autori consideră expletiv, în limba franceză, și adverbul *ne*, într-o construcție ca: *Je crains qu'on ne me trompe* — adică într-o propoziție subordonată negativă care, din punct de vedere logic, este afirmativă. În românește avem aceeași situație: *Mă tem să nu mă înşele (cineva).* În limba franceză adverbul *ne* se întrebuințează ca „particulă parazită" (cum îi zice Grevisse) în vreo patru cazuri generale, dintre care numai unul corespunde și în limba română[27]. Asupra acestui fenomen se insistă cu explicații „istorice și psihologice", cum fac unii autori germani[28]. Negația expletivă într-o propoziție afirmativă, ca în exemplul de mai sus, se poate, în adevăr, explica psihologic . În propoziția subordonată verbului *mă tem*, indicativul afirmativ cedează locul conjunctivului negativ, din pricina încrucișării, în mintea noastră, a verbului *doresc* (vreau) cu *mă tem.* Adică, în loc de: *„Mă tem că voi fi înşelat"*, zicem: *„Mă tem* (de fapt: *doresc*) *să nu fiu înşelat"*. În vremea din urmă, gramatica franceză normativă recomandă evitarea lui *ne* expletiv. Cf. și lat. *Timeo ne hoc propalam fiat.* (Plaut)

C.

Pentru a se ilustra noțiunea de cuvînt *expletiv*, în gramatica franceză se dau de obicei exemple cu pronumele personal, de persoana întîi sau a doua, care „sub forma unui obiect indirect exprimă interesul pe care-l manifestă

[26] Un *că* tot neanalizabil, cu iz tot popular, găsim și la Arghezi: *Că, bătu-luar să-l mai bată, /Il miroşi* că *şi te-mbetă.*

[27] În gramatica fraților Bidois (§ 1017), construcția este considerată un anacolut, iar întrebuințarea lui *ne* „abuzivă"; pe cînd în *Gramatica Larousse 1964*, § 629, *ne* expletiv este prezentat ca o formă de negație supusă unei reguli necesare, ca orice construcție.

[28] Cf. Rudolf Plate, *Zur historischen und psychologischen Vertiefung der französischen Schulsyntax*, Max Hueber-Verlag, München, 1934, p. 31—33.

pentru acțiunea (verbului) persoana care vorbește, sau se arată că se solicită interlocutorul sau cititorul să manifeste interes pentru acțiune (În lat. *dativus ethicus*). *Qu'on me l'égorge tout à l'heure.* Molière, A. V, 2 *(„Să mi-l taie la beregată imediat".) Allez-moi mettre votre blouse.* G. Courteline, *Les gaietés de l'escadron*, I, 1. (În românește nu se poate traduce pronumele *moi*: „Du-te și pune-ți bluza".) Limba populară întrebuințează adesea două „pronume expresive conjuncte: *Avez vous vu comme je* te vous *lui ai craché à la figure?* Hugo, *Les Misér.* I, 5, 13. *(„Ați văzut cum mi ți l-am scuipat în față?")*[29]

Așadar pronumele în dativ, folosit întocmai și în românește și numit — la noi — *dativ etic* este un pronume *expletiv*[30]. În limba franceză se pare că se întrebuințează mai „abuziv" decît în limba română, după cum se vede din exemplul citat: *Allez*-moi *mettre votre blouse*, și din altele: *Allez*-moi *faire un tour de valse, et revenez à onze heures.* Musset, ap. Brunot[31]. Pentru gramatica franceză, expletiv este considerat și pronumele personal în nominativ sau acuzativ, cînd repetă inutil subiectul sau obiectul direct, ca în: *Et mes jours profanés, ils ne sont plus à moi.* (Lamartine) Sau: *Tu va* me *la donner, oui ou non, cette montre?* Logic, numele *jours* și *montre* ar fi de ajuns — ni se spune. Cum se vede, în ultimul exemplu, am avea o anticipare pronominală a complementului direct, ca în românește.

Este interesant de menționat că și în limba germană se întrebuințează curent *dativul etic*, ca să exprime, la fel, sentimentul participării vorbitorului ori să se solicite participarea interlocutorului la ceea ce se enunță: *Du bist* mir *ja ein schöner Schwindler. (Tu*-mi *ești un adevărat șarlatan!* Comp. *Șarlatan ce*-mi *ești!)* Sau: *Das war* dir *aber ein Grobian... (Era însă un bădăran.* Românește fără dativ etic!)

În limba română, formele pronominale expletive (de dativ) par mai variate și mai interesante. Avem, în primul rînd, dativul etic care se deosebește de cel francez, pentru că se exprimă și la persoana a III-a sub forma reflexivului de dativ, pe care îl găsim în versul popular, însoțind pe cel personal, cu aceeași funcție: *Stanca bea și* mi-și *mînca /Cu haiducii-alături-ea.* (Pop.) Formele pronominale personale sînt mai cunoscute:... *am căzut în Ozana cît* mi ți-*i băietul.* (Cr.) *Așa* mi-ți *e povestea, sasule?* (Isp.) După cum se vede, dativul etic este o formă pronominală conjunctă legată de verb. În poezia populară îl găsim însă și în encliza substantivului, ca un atribut pronominal și cu valoare aparentă de dativ posesiv: *Pe supt roșu răsărit /Christos Domnului nostru/ mîndre stele s-au ivit, /Luna, stea*-mi *ca celelalte/ în cea parte, mai departe.* (Col. I. G. Bibicescu, p. 255). Este, desigur, un fenomen regional și arhaic. Dar, dacă e să apreciem funcția gramaticală ori stilistică a unei forme pronominale raportînd-o la relația ei semantică cu finalitatea informațională a propoziției, iată că putem considera *expletiv* și un adjectiv posesiv, care, neexprimînd realmente relația posesivă, e menit

---

[29] Grevisse, op. cit. § 481.

[30] Cf. F. Brunot. *La pensée et la langue*, Paris, 1936, p. 394; *Grammaire Larousse*, 1964, § 361.

[31] F. Brunot, op. cit., ib.

să exprime aceeași participare a vorbitorului și interlocutorului la evenimentul relatat: *După ce a ruinat de ajuns pe nenorocitul boier, care nu l-a lăsat să piară de foame pe drumuri (...), omul* nostru *caută un pretext și părăsește casa stăpînului, tocmai atunci cînd acesta simte mai mare nevoie de dînsul.* (Filimon).

Dativul etic românesc poate fi considerat un fenomen *expletiv* dar în același timp și stilistic — ca și în franceză și germană. În limba noastră însă trebuie menționat și dativul pronominal de persoana a III-a singular, cu valoare neutră și impersonală, aparent obiect indirect nedeterminat, de tipul: *„N-ai ce-*i *face!"* Sau: *„Ce să-*i *faci! E greu la deal cu boii slabi!"* Sau: *„Dă-*i *înainte cu vorba!"* Ori: *„Zi-*i *înainte cu cîntecul!"* De la întrebuințarea tipică din exemplele de mai sus, dativul aton de persoana a III-a singular, ca neutru impersonal, s-a răspîndit în limba vorbită, regional, și în alte contexte, ca în exemplele următoare: — *Bine, Ilie Barbu, vezi acolo cum* îi *faci...* (M. Preda) Sau: *Poimîine dimineață trebuie să plec la raion cu Niculae Burducea. Mă duc pe la el să vedem cum* îi *facem. Și o luăm la sănătoasa.* (Idem) Este un dativ pronominal expletiv neliterar. Dar în ultima propoziție avem și acuzativul aton feminin singular *o*, socotit la noi un neutru neanalizabil, ca și dativul etic sau cel impersonal din exemplele de mai sus. Neutrul *o* este frecvent și el în anumite construcții, unele cu caracter locuțional, ca: *„Na-ți-*o *frîntă, că ți-am dres-*o*!"* Sau: *Știi că boierul, cît îi de boier, a pus-*o *de mămăligă.* (Cr.) Aceeași valoare o are și în: *„A pățit-*o*!"* Sau: *„A scrîntit-*o*!"* Ori: *„A luat-*o *d-a dreptul la sănătoasa"*. Gramatica limbii literare consideră și pe *o*, în construcțiile de mai sus, ca una tot neanalizabilă — deci este expletivă — dar firească. Însă, ca și-n cazul formei de dativ, într-un exemplu ca: *Să vedem cum* îi *facem*, se întrebuințează (nu știm cît de frecvent) și neutrul *o* în construcții neliterare: *Trei soldați stăteau cu baioneta la armă. Am voit să trec, dar spre marea mea surprindere, unul din ei îmi puse baioneta în piept....*

— *Unde-*o *pleci? mă întrebă una din santinele...* (D. D. Pătrășcanu).

În sfîrșit, ca și în cazul prepoziției *de* întrebuințată expletiv în construcții cu totul bizare — cel puțin azi — *(Care din voi s-a* d-*aflare)*, poezia populară și, probabil, regională, mai atestă și un pronume feminin de acuzativ plural, și anume *le*, golit de valoare lexicală deci cu funcție vădit tot *expletivă*, chiar dacă i-am atribuit oarecare valoare eufonică: *Supt cea poală de dumbravă /mare cîrd de oi să-mi pază/ Domnului meu. /Da le pază, cin'le pază?/ Da* le *Gheorghe bun voinic... — Da* le, *Gheorghe, bun voinic /ale cui sînt ceste oi?* (Col. I. G. Bibicescu, 251—252). După cum se vede, în versurile de mai sus, pronumele personal feminin aton *le* este împerecheat cu conjuncția *dar (da')*, pe care am mai găsit-o repetată expletiv, în capul versurilor, și în citatele anterioare. Vom observa totodată că și pronumele *le*, ca și conjuncția *da*, începe să se repete expletiv numai după ce, în primul vers în care apare e întrebuințată cu funcția lor gramaticală firească: *Da le pază, cin' le pază?* („Dar le *păzește, cine le păzește?")* Da le *Gheorghe bun voinic...* (expletiv).

Formele pronominale expletive, cu excepția lui *le*, pot avea o explicație genetică fie psihologică (în cazul dativului etic), fie gramaticală. Într-o propoziție ca: *„Ce să-*i *faci! Așa e* omul (viața)*!"* putem admite că, la origine,

pronumele *i* se referă ca substitut la substantivul *omul* sau *viața: „Ce să-i faci* omului[32]...." la fel în *„A pățit-o!"*, pronumele *o* se poate referi la un complement direct *uitat*, cum ar fi: *„A pățit* una și bună (o întîmplare etc.)" Dată fiind disocierea absolută, în gîndirea vorbitorului, a pronumelui de obiectul indirect sau direct concret, pronumele *(i* sau *o)* s-au încărcat ele cu toată semnificația lexico-gramaticală a complementului absent — o semnificație neutră și impersonală (adică foarte abstractă). Aceasta explică și faptul că le găsim și în propoziții în care nu se mai pot justifica, așa cum este cazul în: *„Dă-i înainte!"* sau *„Zi-i înainte!"* ori în: *„A pus-o de mămăligă!", „A luat-o la sănătoasa"* și mai ales în: *„Unde-o pleci?"*. Pentru gramatică, pronumele *i* sau *o*, oricare ar fi construcția, sînt astăzi expletive, deci elemente, în propoziție, cu funcția gramaticală *z e r o*.

Înainte de a încheia, trebuie să revenim asupra propoziției „circumstanțiale de mod" cu totul aparte, care poate urma după un adjectiv complement circumstanțial de cauză, ca în exemplul din Creangă: *Lupului îi scăpărau ochii ... de flămînd* ce era. Am considerat propoziția *ce era* circumstanțială de mod fiindcă determină adjectivul *flămînd*. Este însă o propoziție relativă cu structură *fixă* în al cărei predicat totdeauna nominal copulativul este numai *a fi*, limitat flexionar numai la indicativ prezent, imperfect și perfectul compus: de flămînd *ce este (era, a fost)*. O astfel de circumstanțială de mod relativă (relativul *ce* are, de fapt, valoarea lui *cît* adverb relativ) poate determina și un adjectiv atribut izolat circumstanțial: *Supărat* cum era, *n-a mai avut chef de nimic*. Circumstanțiala de mod *ce (cum, precum) este (era, a fost)* am numit-o *cvaziexpletivă*, dar am putea-o numi chiar *expletivă*. N-avem la îndemînă un citat, dar îl putem suplini cu un exemplu liber ca să arătăm că o astfel de propoziție cvaziexpletivă ori expletivă poate fi și o atributivă relativă: *Ca prieten* ce-mi ești, *mă vei înțelege mai bine decît toți*, substantivul regent fiind un atribut izolat dar el poate fi, mai rar, și element predicativ suplimentar: *X, lucrînd acolo ca specialist* ce este, *a reușit să îndrepte situația*. Așadar și atributiva expletivă (nu e pleonastică nici tautologică!) trebuie să intre în sfera logică, adică mai largă, a unei determinări circumstanțiale. (Pentru gramatica franceză și germană, în ambele cazuri, substantivul regent al expletivei este o *apoziție*!) Comp. și: *Nesuferitule* ce ești!

În sfîrșit, găsim util să recapitulăm în cîteva cuvinte, clasificînd, mai strîns, toate elementele cu funcția gramaticală z e r o, după funcția pe care o au totuși sau n-o au de loc, în propoziție sau frază:

1. *Cu funcție semantică:*
— adverbul *nu*
— adverbele-regim
— vocativele
— cuvintele și construcțiile incidente

---

[32] Comp. lat. *Quid facias illi?* (Horațiu, Sat. I, 1, 63)—în care *illi* trebuie luat cu sensul de *pars bona* (*multa, maxima,* Hor.; *major,* Cic.) „cea mai mare parte (din oameni)", adică „omul în general".

2. *Cu funcție semantică-stilistică:*
— apoziția exclamativă (nominativul exclamativ)
— substantivele *(dracu, Dumnezeu, păcatele, focul* etc.*)* în *casus generalis* sau *non casus*
3. *Cu funcție stilistică:*
— dativul etic
— adjectivul posesiv etic
— *de* expletiv în construcții în care determinantul atributiv are formal funcția de regent, sau în construcțiile superlativului „expresiv" sau stilistic.
4. *Fără nici o funcție* (nici gramaticală, nici semantică, nici stilistică):
— *de* în unele construcții (blestem sau înjurături)
— conjuncțiile *că* și *dar (da')*
— *i* și *o* neutre în construcții fixe
— pronumele *le* în poezia populară regională (?)
— cuvintele de umplutură

* * *

Dacă fenomenele de mai sus reprezintă bilanțul, desigur aproximativ, al elementelor cu funcția gramaticală z e r o, în propoziție și frază, recunoașterea lor constituie pragul ultim și punctul de reper cel mai concret în stabilirea limitelor analizei gramaticale.

GRAIUL DIN OLTENIA NORD-VESTICĂ ŞI BĂNATUL RĂSĂRITEAN. FONETICA. HĂRŢILE DIALECTOLOGICE (I)

MIHAIL GREGORIAN

Cercetarea dialectologică şi folclorică întreprinsă în Oltenia de nord-vest şi în Bănatul răsăritean a fost începută în ziua de 16 iulie 1930 şi a durat pînă în anul 1935, după ce am cercetat 58 de comune din Oltenia şi 20 din Bănat. Scopul acestor călătorii a fost cercetarea influenţei graiului bănăţean asupra graiului din Oltenia.

Partea dialectologică a acestei lucrări a apărut în 1938, în revista „Arhivele Olteniei" din Craiova, (cu titlul *Graiul şi folclorul din Oltenia nord-vestică şi Bănatul răsăritean*).

Materialul folcloric a apărut în volumul I din colecţia *Folclor din Oltenia şi Muntenia* (cu titlul *Folclor din Oltenia şi Bănatul răsăritean*) Bucureşti, 1967, *Editura pentru literatură*. Studiul apărut la Craiova, în 1938, se întemeia pe un număr mai mare de texte folclorice, unele rămase nepublicate, iar trimiterile făcute acolo nu se mai potrivesc cu numerotarea textelor din colecţia apărută în 1967.

Pentru acest motiv, am refăcut întregul studiu, iar trimiterile le-am făcut la lucrarea *Folclor din Oltenia şi Bănatul răsăritean*, apărută în 1967. La fiecare cuvînt citat, am arătat atît numărul textului în care se află, cît şi rîndul. La cuvintele care nu se află în textele folclorice publicate, am arătat comuna din care le-am cules, iar uneori şi numele persoanelor care mi le-au comunicat.

Studiul de faţă conţine şi un număr de hărţi dialectologice, formînd *Atlasul lingvistic al Olteniei de nord-vest şi Bănatul răsăritean*.

Deşi cercetările pe care se întemeiază acest atlas lingvistic au fost făcute cu peste 35 de ani înaintea anchetei *Noului atlas lingvistic român — Oltenia* — întocmit de dr. *Teofil Teaha, Ion Ionică* şi *Valeriu Rusu*, sub conducerea prof univ. *Boris Cazacu* (Bucureşti 1967), totuşi concluziile atlasului meu nu-şi pierd însemnătatea ştiinţifică, fiindcă oglindesc starea de lucruri din acea vreme, avînd o precizie mult mai mare decît a *Micului atlas lingvistic român*, publicat de *Sever Pop*, sub conducerea lui *Sextil Puşcariu*, în 1938 *(Cluj, Muzeul limbii române)*, fiindcă se referă la toate comunele din Oltenia nord-vestică (58), iar nu numai la *şase*, în întregul judeţ Mehedinţi, ca în atlasul citat.

Aduc mulţumiri lui *Tache Papahagi* pentru contribuţia adusă la îmbogăţirea citatelor făcute în această lucrare.

ASPECTE GENERALE

1. *Graiul din Oltenia nord-vestică apare puternic influențat de graiul din Bănat*, mai ales în ceea ce privește tratamentul consoanelor dentale *t, d,* și al semioclusivelor *ce, ci, ge, gi.*

T, d, urmate de vocalele prepalatele *e, i,* trec la *tśe, tśi* și *dźe, dźi* (cf. § 220 FON.), iar *c, g,* urmate de aceleași vocale, la *śe, śi* și *źe, źi* (cf. § 240 FON.).

Teritoriul influențat de graiul din Bănat aparține județului *Mehedinți* și este limitat spre răsărit de o linie care pornește din comuna *Ilovăț*, trece prin *Ohaba* și pătrunde în județul *Gorj*, cuprinzînd comunele *Ciuperceni, Cîlcești, Rătezu, Godinești, Celei, Costeni, Izvarna, Pocruia* și *Sohodol.*

Întinderea graiului din Bănat asupra părții nord-vestice a Olteniei are următoarele cauze:

1. *Trecerile de locuitori din Bănat în județul Mehedinți.* În trecut, aceste treceri au fost mai dese. Multe familii din comunele mehedințene din apropierea munților sînt originare din Bănat. Locuitorul *Ion Dinulescu* din *Gornenți*, afirmă că în această comună familia *Sîtăreștilor* este venită din Bănat, din regiunea *Cuptoare — Iablanița. Pauleștii* au venit, la 1866, din comuna *Valea Bolvașnița*, iar *Capleștii*, la 1878, din *Teregova.* Neamul *Dîrpeșeștilor*, locuitori în satul *Malarișca*, este originar din *Topleț.*

În comuna *Costești*, cîteva familii au venit din Bănat. Familia *Enășescu* este de fel din *Cuptoare.* De acolo au venit — după cum afirmă locuitorul *Constantin Gîdea* — doi inși, unul numit *Ianăș* și altul *Mogoș.* Din primul, se trage familia *Enășescu.*

Locuitorul *Ion Cristescu*, din *Cuptoare* (Bănat), afirmă că mai mulți strămoși ai lui au plecat în vechiul regat. Fratele său, făcînd o călătorie la *Costești* (jud. Mehedinți), a întîlnit un popă, care i-a spus că e de fel din *Cuptoare.* Afirmă că din Cuptoare au plecat și *Giureștii.*

În Oltenia nord-vestică au venit oameni și din Ardeal, din regiunea Hațegului, influențată de graiul din Bănat. În numărul acestora nu includem, însă, și pe locuitorii satelor *Bratilov* și *Titirlești*, veniți cu turmele lor de oi din *munții Sibiului*, care nu s-au amestecat cu băștinașii. Cei veniți din Bănat și din țara Hațegului s-au topit în marea masă a locuitorilor Olteniei, influențînd graiul. În comuna *Rudina*, sînt două familii — *Plaveț* și *Sănislav* — originare din regiunea Hațegului.

Trecerile de locuitori n-au fost numai din Bănat în Oltenia ci și invers, din Oltenia în Bănat. În numărul acestora nu socotim o masă mai importantă de olteni trecuți în Bănatul vestic și care astăzi sînt numiți *bufani.* Ne referim numai la cei trecuți în satele bănățene din apropierea vechii frontiere. Numărul celor care au pătruns din Oltenia în Bănat, este, însă, mult mai mic decît al celor trecuți din satele bănățene în Mehedinți. Numai în comuna *Valea Bolvașnița* am auzit cîțiva locuitori spunînd că familia lor este de fel din Mehedinți. Astfel, locuitorul *Nicolae Patruț* spune că strămoșii lui au venit din *Gornenți*, iar *Pătru Drăgan* afirmă că un strămoș al său, *Ion Drăgan*, a

venit din *Costești*, Cîteva femei din satele mehedințene sînt căsătorite în *Prisăcina* (Bănat).

Trecerile de locuitori dintr-o regiune într-alta continuă și astăzi și sînt datorite căsătoriei. Tinerii din *Gornenți*, *Costești*, *Prejna*, *Izverna*, *Obîrșia*, *Cloșani* iau fete din *Valea Bolvașnița*, *Bogîltin* și *Cornereva*, sau cei de acolo se căsătoresc cu fete din Mehedinți.

2. A doua cauză care a înlesnit trecerea graiului bănățean în Oltenia *a fost conviețuirea locuitorilor olteni cu bănățenii în valea Cernei superioare.* Pe ambele maluri ale acestei văi se află *conace*, pe partea stîngă ale oltenilor, iar pe dreapta ale bănățenilor. Locuind acolo toată vara, iar unii tot.timpul anului, se întîlnesc unii cu alții și influența graiului din Bănat are puterea de a se manifesta. Unii locuitori din satele mehedințene — cum au fost unii din *Costești* — și-au vîndut bănățenilor pămînturile lor de pe valea Cernei, fiindcă erau prea depărtate și nu le puteau munci. Astfel, bănățenii au trecut și pe partea stîngă a apei, unde s-au amestecat cu oltenii.

De obicei, mai toți oamenii din satele mehedințene din regiunea muntoasă, de la Cloșani pînă la Bahna, se întîlnesc aproape zilnic cu cei din Bănat, pe munți, pe la conace. Au prieteni în satele bănățene și se duc deseori pe acolo.

În primul rînd, au suferit influența Bănatului satele din imediata apropiere a frontierei. Încet, încet, fenomenul s-a întins, ajungînd pînă la linia de sate indicată.

II. O altă influență din Bănat consider că este trecerea lui *a* tonic la *å* (sunet apropiat de diftongul *oa*). Acest fenomen apare numai în comuna *Obîrșia-Cloșani* și nu este generalizat. În Bănat, am găsit în comunele *Mehadica* și *Verendin* foarte răspîndită această pronunțare. În *Cuptoare* apare destul de des. Trecerea din regiunea *Verendin, Mehadica, Cuptoare* spre *Obîrșia—Cloșani* s-a făcut prin comunele *Bogîltin, Rusca, Cornereva*, deși acolo aproape că a dispărut această pronunțare. Aceasta dovedește că este un fenomen vechi și scade ca intensitate și în Obîrșia—Cloșani (cf. § 2 FON.).

III. Un fenomen, pe care îl consider că a luat naștere în Oltenia de nord-vest, este trecerea lui *ș, j* la *s, z*. Apare generalizat în comunele *Gornenți, Costești, Prejna, Gornovița* și *Obîrșia—Cloșani* și s-a întins în comunele învecinate pînă la o linie care trece prin *Podeni, Balta, Băluța, Gărdăneasa, Ponoare.* Pînă acum, în aceste comune este sporadic (cf. § 249 FON.).

Semnele întrebuințate

(cf. *Folclor din Oltenia și Muntenia* vol. I pg. 17 și 18).

Vocale:

a̯ = sunet intermediar între *a* și *ă*
å = sunet intermediar între *o* și *a*, apropiat de diftongul *oa*.
e̯ = intermediar între *e* și *ă*.
é = *e* deschis, apropiat de diftongul *ea*.
i̯ = intermediar între *i* și *î*
ó = *o* deschis, apropiat de diftongul *oa*.
u̯ = intermediar între *u* și *o*.

Semivocale:

ĭ = *i* scurt (semison)
ŭ = *u* scurt (semison)

Consoane:

1. *p', b', f', v'* = labiale uşor iotacizate, atunci cînd sînt urmate de *e*, fiind pronunţate ca: *pĭe, bĭe, fĭe, vĭe*; *m* iotacizat, urmat de *e*, a fost notat ca *mĭe*.

2. *t', d', n', l', r'* = sunete palatalizate sub influenţa unui *e* sau *i* următor, pronunţîndu-se, cînd sînt urmate de *e*, ca: *tĭe, dĭe, nĭe, lĭe, rĭe, nĭ* (aproape de *gn* francez), *lĭ* (aproape de *gl* italian: *moglie*), *rĭ*.

3. *tś, dź* = sunete rezultate din palatalizarea cons. *t* şi *d*, urmate de *e* sau *i*, pronunţîndu-se apropiat de *ci* şi *gi*. Exemplu: *fratśe* se pronunţă *fracĭe, v'erdźe* se pronunţă *vĭergĭe*

4. *ś, ź* = sunete intermediare, apropiindu-se primul de *şi* şi al doilea de *ji*.

5. *n̄* = *n* nazal

6. *l̄* = *l* velar

Apostroful a fost folosit numai atunci cînd lipseşte o silabă întreagă dintr-un cuvînt.

Accentul grav (`) s-a folosit, cînd a fost nevoie să se arate precis locul unde cade accentul într-un cuvînt.

Abrevieri

Cap. Megl. = T. Capidan *Meglenoromânii*, Bucureşti 1925—1935
Gr. Sufl. = revista *Grai şi suflet*, Bucureşti 1923—1937
Pap. Dicţ = T. Papahagi, *Dicţionarul dialectului aromân*, Bucureşti 1963.
Pap. Im. = T. Papahagi *Images d'ethnographie roumaine*, vol. I—III
Pap. Lir. = T. Papahagi *Poezia lirică populară*, Bucureşti 1967

FONETICA

1. Accentul

Găsim accentul schimbat în unele cuvinte. Astfel accentul cade pe *silaba ultimă*, în:

troscòt (403, v. 134), *vivòr* (471, r. 11), *vultùr* (153, v. 10)

v. = versul; r. = rîndul (la textele în proză).

Cade pe *silaba penultimă* în:

ibomn'ìše (166, v. 2), *lobo̯dă* (403, v. 8), *lub'en'ìță* (473, r. 36), *lèt'in* (404, v. 13), *Măgùra* (deal, în com. Padeș), *marìnări* (413, v. 16), *pa̯dzìnă* (com. Păunești), *peśetśìe* (436, r. 35), *pol'ìță* (com. *Gornenți*).

O asemenea schimbare de accent o observăm și la pronume: *ăstùia* (526, r. 3), *ăstòra* (com. Cloșani), *alùi*: căpu *alùi dźe* mi l-o dăt (536, r. 5), *cutarùia* (468, r. 12).

Schimbarea accentului pe silaba antepenultimă o observăm în: *Sòfia* (193, r. 7).

Vocale accentuate

A. 2. Particularitatea caracteristică a graiului din *Obîrșia-Cloșani* este că *a accentuat* este pronunțat ca *å*. Pronunțarea aceasta o au mai mult femeile care nu știu carte. La bărbați se observă mai rar. Exemple: *calår'e* (77, v. 3) *cåsă* (79, v. 6), *catån'e* (77, v. 4), *drågă* (66. v. 11), *måsă* (82, v. 6).

Același fenomen îl găsim și în *Bănat*. Apare mai rar în comunele: *Bogîltin*, *Cornereva*, *Rusca* și *Armeniș*. Exemple: *ålb* (320, v. 6, com. *Rusca*), *cål* (320, v. 6, com. *Rusca*), *cåsă* (413, v. 14, *Rusca*), *lås* (316, v. 8 *Rusca*), *n'ecåt* (413, v. 3), *picåt* (318, v. 8 *Rusca*), *uscåt* (317, v. 5 *Rusca*).

Mai des apare în comuna *Cuptoare: ĭåpă* (517, v. 6), *råță* (517, v. 8), *våcă* (517, v. 7).

Foarte des apare în comunele *Mehadica* și *Verendin*. Exemple: *aburå* (415, v. 16 *Mehadica*), *ålbă* (358, v. 1 *Mehadica*), *åpă* (534, v. 48 *Verendin*), *mår'e* (522, r. 6 *Mehadica*), *curåtă* (534, r. 8 *Verendin*), *fåță* (534, r. 50 *Verendin*).

Avînd în vedere că în Oltenia întîlnim această pronunțare numai în comuna *Obîrșia—Cloșani* și acolo e destul de rară, pe cînd în Bănat apare în mai multe comune, iar în *Mehadica* și *Verendin* e foarte răspîndită, cred că acest fenomen este originar din Bănat. S-a întins dinspre *Mehadica*, *Verendin* și *Cuptoare*, spre est, la *Rusca*, *Cornereva* și *Bogîltin*. De acolo, a trecut în Oltenia, la *Obîrșia—Cloșani*.

Astfel cred că s-a întîmplat cu această trecere a lui *å*, și aceasta într-un timp destul de depărtat. Acum, datorită școalei și altor influențe, în comunele *Rusca*, *Cornereva* și *Bogîltin*, această pronunțare s-a rărit. Prin cătunele ascunse ale Cornerevei, pe care nu le-am putut cerceta, se poate să fie mai frecventă. (cf. harta); (*cf. Pap. Im.* III pg. 24 a.); *Cap. Megl.* I. pg. 97).

3. Precedat de *ș*, *j*, *a* apare că *ă* în: *jăl'e* (293, v. 16) *zăl'ea* (416, r. 39). Toate acestea alternează cu alte forme, în care *ă* a fost înlocuit cu *e*, din cauza asimilației, fiindcă silaba a doua conținea un *e: jél'e* (230, v. 5).

4. În locul formei răspîndită mai mult de cei care știu carte, *Cloșani*, găsim și alte pronunțări: *Cloșăn'i* (261, r. 16), *Cloșen'i* (237, r. 12).

Aceeași pronunțare o găsim și la cuvîntul *Ciovîrnășen'i*.

5. *A* din *palme* trece la *e* (asimilație caracteristică Bănatului): *p'elmĭe* (auzit în com. *Bogîltin*). Cf. § 156 FON.)

6. *A* din *mamă* apare deseori ca *u: mumă* (com. *Gornenți*). Cf. *Pap. Dicț.* 712.

7. Din cauza influenței pluralului *băzmel'e*, cuvîntul *bazma* prezintă pe *a* accentuat trecut la *ea: bazmĭea* (com. *Gornenți*).

8. *Ă* inițial trece adesea la *î* în: *îsta, îla* (com. Gornenți). Aceste forme alternează cu cele în care *ă* este păstrat.

9. *Ă* — provenit uneori din *e* — după cons. *r, s, ș, t, ț, z, dz,* sau după grupurile consonantice *cr, tr, st,* primește o ușoară rezonanță de *î,* pronunțîndu-se ca *îă.* Pronunțarea aceasta nu este generalizată. Exemple: *rîăše* (155, v. 6), *rîăŭ* (297, v. 6, 396 v. 2), *rîăzîl'e = razele* (470, r. 13), *rasîărĭ* (437, r. 22), *sîăbiĭ* (526, r. 21), *sîămn* (420, r. 14), *sîătše* (437, v. 86), *sîăŭ* (420, r. 133), *șîăl'e* !(534, r. 18), *jîăl'ĭ* (536, r. 23), *tîăŭ* (7, v. 3, 420, r. 107) *tîă = ta* (420, r. 22), *țîăst* (com. *Cornereva* și *Mehadica*), *noodzîăs'ĭ* (529, r. 46), *costrîăĭ* (99, v. 1) *stîă = stea* (*Chițimii*). Din cauza influenței formelor care prezentau pe *ă* trecut la *îă,* acest *î* apare uneori și înaintea lui *a: rîa* = rea (344, v. 2). Apar, însă, și forme numeroase fără acest *î.* Exemple: *răše* (419, r. 20) (v. harta).

10. *E,* după *ș (s), ț, z, r* trece la *ă.* Exemple: *frumușăl* (240, r. 11), *sărpĕ* (419, r. 39), *iuțăsc* (245, v. 17), *îngrizășts'ĭ* (25, v. 5), *răpid'e* (431, r. 107).

Alături de aceste forme cu *e* trecut la *ă,* găsim și altele cu *e* păstrat, sau trecut la *ę̆.*

11. *E,* după consoanele labiale, trece la *ă,* cînd în silaba următoare nu se află o vocală palatală. *Acesta este un fenomen caracteristic Bănatului.* Exemple: *mă răpăd* (341, v. 8), *vorbăsc* (530, r. 40), *zdrobăsc* (518, r. 3), *mărg* (356, r. 2), *mulțamăsc* (527, r. 3).

12. E, după grupurile consonantice *tr* și *st,* trece la *ă: trăbuĭe* (418, r. 83), *trăc* (357, v. 1), *șinstăsc* (246, v. 8), *pov'estăsc* (com. *Balta*).

13. *E* latin, urmat de *n,* trece la *i* în: *tșinăr* (368, v. 1) (influența pluralului *tșin'erĭ*).

14. *E* .... *e* apare ca *é.... e,* iar *ĭe ... e* ca *ĭé...e.* Exemple: *fétše* (341, v. 4), *gr'él'e* (86, v. 7), *platšéștše* (383, v. 4), *să pl'éše* (416, r. 80), *r'éše* (259, v. 5), *sétše* (24, v. 2), *traĭéștše* (72, v. 4), *tr'és'e* (416, r. 27), *v'érdźe* (2, v. 1), 249, v. 1).

É se menține chiar cînd silaba următoare nu mai conține un *e: n'ev'éstă* (464, v. 108), *tșin'er'éța* (331, r. 6).

15. *E,* deși urmat în silaba următoare de un alt *e,* dar fiind după cons. *r, s, ș, dz, z* și grupurile consonantice *tr, st,* trece deseori la *ă:*

curăl'e (com. *Bahna*), *răše* (135, v. 1),
masăl'e (481, r. 8), *șădźe* (516, r. 20).
șăl'e (301, v. 16), *tușăștše* (496, r. 1)
putr'edzăștše (5, v. 16), *tr'ezăștše* (42, v. 16),
să mă-ntrăb'e (30, v. 5), *trăše* (18, v. 2, 20, v. 2)

Nu rareori găsim pe *e* păstrat (influența școalei): *doospr'eše* (401, v. 9) *gaseștše* (416, r. 79), *pal'eștše* (260, v. 8).

16. Deși nu prezintă astăzi situația *e...e*, cuvîntul *biserică* are mai multe aspecte fonetice:

biserică (com. Gornenți), *bisérică* (468, r. 15),
bisărică (419, r. 18), *bisĭerică* (59, v. 7)

17. Cuvîntul *șarpe* prezintă mai multe pronunțări:

șerpe (408, v. 4), *șérpe* (130, v. 22), *șărp'e* (518, r. 3), *șarpil'i* (341, v. 6).

18. Cuvîntul *cămașă* are și el aspecte fonetice diferite: *camasă* (com. *Gărdăneasa*), *camașă* (com. *Cireșul*), *caméșă* (com. *Obîrșia—Cloșani*), *camĭeșă* și *cămiéșă* (com. *Cloșani*), plur. *cămĭeșîl'e* (*Cloșani*), *chiméșă* (com. *Cornereva, Prisăcina, Bogîltin*), *chimĭéșă* (*Mehadica*), plur. *chimĭeș* (com. *Cornereva*). (v. harta pg. 153).

19. Pluralul cuvîntului *f'el* apare, pe lîngă *f'eluri* și sub forma *f'el'uri* (529, r. 46). De aci, a evoluat spre *fĭaluri* (519, r. 17) și *faluri* (com. *Verendin*), de unde s-a refăcut o formă de singular *fal*. Exemplu: tot *falu* (519, r. 17).

20. În locul lui *ea* din vechiul *Tizmeana*, se păstrează la genitiv *e*, trecut uneori la *ĭe: Tizmen'i*, mînăstirea *Tizmĭen'i*.

21. *Trebuĭe* apare și sub forma *trabă*. Exemplu: Așa-ĭ *trabă*, că Ghiță-ĭ lo capu dzegrabă (Din balada *Ghiță Cătănuță*, culeasă în *Obîrșia—Cloșani*).

22. *I* latin se menține ca *î* în: *împl'e* (330, v. 11)

23. *I* latin + *n* trece la *î* și se păstrează în *întru*. Exemplu: Să *întru* în sîrviși (com. *Izverna*).

24. *I* din slavicul *orizŭ* este păstrat. Exemplu: *oriz* (179, v. 1).

25. Sub influența singularului, *î* se păstrează în formele de plural: *vîn'el'e* (498, r. 6), *cuvîntśe* (343, v. 8).

26. După *s, ș, z, dz, j, ț, i* trece la *î*. Exemple: *gasî* (246, v. 4), *besîși* (79, v. 15), *sînă* (19, v. 3), *ĭeșî* (403, v. 76), *ocheșîcă* (222, v. 4), *a auzît* (300, v. 3), *dzĭŭa* (7, v. 7), *cozîță* (398, v. 50), *prazîn'ĭ* (481, r. 15), *ma* grijî (162, v. 7), *țîn'e* (5, v. 5).

Din cauza influenței școalei, *i* este uneori păstrat, sau trecut la *i̯*: *gasiră* (com. *Gornenți*).

27. Deși după *z*, în următoarele cuvinte găsim pe *i* păstrat: *zină* (414, r. 12), *dzin'elor* (528, r. 17).

28. *I* după grupurile consonantice *tr* și *st*, trece la *î*:

a. după *tr: strîcat* (com. *Bala de Jos*), *strîgă* (112, r. 3).

b. după *st: śinstîtă* (164, r. 12), *să stîngă* (100, v. 5).

Alteori, deși urmează după aceste grupuri consonantice, *i* se păstrează: *strigă* (410, v. 2), *śinst'it* (111, v. 3).

29. Afară de forma *crîșmă*, mai găsim și o formă cu *i: crișmă* (369, v. 5)

30. *Î*, provenit din *i*, se contopește cu *u* următor în: *dzua, dzĭŭa* (com. *Gornenți*), *zua* (484, r. 12) (v. harta). Cf. § 5. F. MORF. — cf. *Pap. Dicț*, pg. 436.

31. *I* din slavicul *jivină*, apare ca *oa: joàvină* (com. *Gornenți*), *zoavină* (419, r. 22). Această formă e mai frecventă în Bănat.

32. *I* apare ca *ĭe* (*e*), după unele consoane, ca *b, ś, m, r*, în cîteva cuvinte: *bĭert* (com. *Mehadica*), *braśĭer'e* (com. *Gornenți*), *ma mĭer* (*Gornenți*), *gr'ez* = griji (com. *Obîrșia—Cloșani*), *Malar'esca* = Malarișca.

33. *O* inițial și medial apare uneori ca *ŭo: ŭochĭ* (515, r. 21), *ŭoți* (415, r. 9), *cŭot* (com. *Gornenți, Podeni*), *sŭorb* = sorb (*Gornovița*).

34. *O* trece la *u* în: *fasul'e* (com. *Gornovița*).

35. *O* + *n* apare ca *u*, în neologismul *frunt* (423, r. 14).

36. *O* e păstrat în *sapon* (312, v. 7).

37. *U* apare ca *oa*, în: *să źoară* (381, v. 2, 391, v. 2).

38. *U*, urmat de *n*, trece la *î*, în *porînca* (412, v. 4).

Diftongi accentuați

39. *Aĭ* este redus la *a* în *traștă* = traistă (com. *Gornenți*). Alături de forma aceasta, apare și *traĭștă*, precum și o formă intermediară *traĭștă* (cf. *Glosar regional Folclor din Oltenia și Muntenia*, vol. I, pg. 467).

40. *Ea* — provenit în unele cuvinte din *e* urmat în a doua silabă de un *ă* (*e*) — trece la *a* după *s, ș, z, j, ț: sacă* (35, v. 4), *samă* (437, r. 44) *să sadă* (416, r. 82), *pazască* (416, r. 65), *să năcăja* (411, r. 69). Uneori, datorită influenței școalei, *ea*, e păstrat, sau trece la *ĭa: șeaŭa* (91, v. 16), *ma-ngrizĭa* (44, v. 7).

41. După consoanele labiale *b* și *v*, *ea* trece la *a* (numai în Bănat): *să l'e zdrobască* (529, r. 85), *vacu* = veacul (com. *Mehadica*).

42. Diftongul *ea*, provenit din hiatul latin *ea*, trece la *a* după *r*, în *ra* (1, v. 2). Alături de această formă mai apar și, *ră, rĭă* (337, v. 9), precum și forma obișnuită *r'ea* (413, v. 10) Aceeași trecere de la *ea* la *a*, după *r*, o găsim și în *curaŭa* (255, v. 8).

43. *Ea* trece la *a*, după *n*, în: *tśinală* (auzit în com. *Gornenți*).

44. Diftongul *ea* trece la *a* după grupurile consonantice *tr* și *st: mantrabă* (335, v. 1), *tracă* (162, v. 13), *măstacănu* (318, v. 7), *stag* (484, r. 80), *staŭa* (469, r. 15).

Găsim însă forme cu *ea* păstrat: *stea* (143, v. 3), *stśeag* (457, v. 8).

45. *Ea accentuat final* se pronunță adesea ca *é*, iar *ĭa*, ca *ĭé: bé* (310, v. 24), *col'é* (87, v. 2), *să dźé* (26, v. 18), *ĭé* (304, v. 12).

46. Diftongul *eĭ*, după *s, ș*, sau *st*, trece la *ăĭ: cocosăĭ* (437, v. 1).

47. *Eo* trece la *ĭo* în *Ghĭorghe*, iar pronumele *eu* este pronunțat ca *ĭeo* sau *ĭo* (311, v. 13); (500, r. 32).

Alături de acestea, găsim și forma *ĭeŭ* (430, r. 6).

48. *Eu*, după *st*, trece la *ăŭ*, în *răstăŭ* (com. *Gornenți*)

49. *Gr'eŭ* (466, v. 5) apare și ca *gr'ęŭ* (304, r. 14).

50. Diftongul *iĭ* apare, după *ș, j, st*, ca *ĭĭ: ĭeșĭĭ* (300, v. 11), *pustĭĭ* (42, v. 2). Pe lîngă această formă, mai apar: *pustĭi* (278, v. 2) și *pust'iŭ* (281, v. 9) (influența școalei).

51. *Ĭ* este redus la *i* în: *stśi* = știi (158, v. 13), *fi* = fii (456, v. 4).

52. Diftongul *ĭu* se păstrează în turc. *borunźĭuc* (cîrpă de *borunźĭuc*, com. *Bahna*).

53. În loc de *oa*, rezultat din *o...ă*, găsim uneori *ó: dobóră* (443, v. 6), *tótă* (417, r. 28, 535, r. 12). Găsim, însă, și *toată* (350, v. 10).

Vocale neaccentuate

A· 54. *Ă* protonic trece la *a*, apărînd într-o singură silabă dinaintea accentului, sau chiar în două. Trecerea aceasta a fost ușurată de cazurile cînd vocala accentuată era *a* (cf. *asimilația vocalică* § 151 FON.)

Fenomenul acesta apare foarte răspîndit în județul Mehedinți, în satele din apropierea munților, mergînd pînă aproape de Valea Motrului. În Banat este destul de răspîndit, dar nu atît de mult ca în județul Mehedinți.

Exemple: 1. Într-o singură silabă protonică: *camin'étśe* (*Camăna-Gornenți*), *mînastîr'e* (441, v. 1), *par'etśe* (116, v. 5), *vadzuĭ* (24, v. 5), *zavoĭ* (40, v. 3). În Bănat: *gradźină* (312, v. 1); 2. În două silabe protonice: *balaĭoara* (4, v. 14), *calatoar'e* (464, v. 4), *mauas'in'e* (207, v. 1), *radas'ină* (415, r. 16), *saptomînă* (135, v, 9), În Bănat: *pasar'ea* (314, v. 8).

Alături de formele cu *ă* protonic trecut la *a*, găsim deseori cuvinte prezentînd în această situație un *ą* intermediar între *ă* și *a*). Exemple: *așązamînt* (176, v. 3), *bątątură* (285, v. 3). În Bănat: *bagatură* (515, r. 15), *sąpun* (com. *Bogîltin*).

Alături de această pronunțare, găsim și pe *ă* păstrat dar mai rar. În comunele de la răsărit de Valea Motrului, *ă* păstrat se întîlnește mai des.

Fenomenul acesta a fost studiat de acad. I. Iordan, în articolul intitulat *Un fenomen fonetic românesc dialectal ă neaccentuat) a*, publicat în „Revista filologică" din Cernăuți (1927 — 1928), p. 117). D-sa distinge două aspecte ale acestui fenomen: 1. *ă aton trece la a, cînd în silaba următoare se mai găsește un a* (de ex.: *barbat*); 2 *ă aton trece la a, în silaba următoare fiind o altă vocală* (de ex: *batrîn*).

Găsește că prefacerea lui *ă* aton, urmat în a doua silabă de *a*, în *a*, este un fenomen normal, fiind o asimilație (cum este de exemplu în *barbat*), dar nu greșește nici o explicație celuilalt aspect. Crede că trecerea lui *ă* neaccentuat la *a*, fără vreo influență din partea sunetelor vecine, este un fenomen străin de limba noastră și a luat naștere la periferia graiurilor românești, spre granițe, unde românii au venit în contact cu populații străine.

Rămîn cîteva insule în teritoriul dacoromân, unde apare *ă* aton trecut la *a* cum este *Țara Hațegului*, care nu este la frontieră. Acad. I. Iordan crede că populația românească de acolo a fost amestecată cu o populație străină.

Privitor la întinderea acestui fenomen, D-sa observă că aria fenomenului de asimilație (*ă* aton *a*, fiind asimilat de un *a* următor) este mai mare. Îl găsește mai mult în *Moldova de nord* (județele; *Botoșani Suceava, Iași,*

Neamț). Apare, apoi, în *Moldova centrală și sudică* (județele: *Vaslui, Bacău, Galați, Vrancea*); în *Oltenia* și *Muntenia* îl găsește rar (cîte un exemplu, două).

În legătură cu afirmația că trecerea lui *ă* aton la *a*, atunci cînd nu era influențat de sunetele vecine (cum e, de ex.: *bătrîn>batrîn*) a luat naștere la granițe, ca urmare a unui contact cu populații străine, avem de observat că acest fenomen apare în Oltenia de nord-vest și e foarte dezvoltat, nu numai într-un exemplu, două. Putem susține că mehedințenii s-au amestecat cu vreo populație străină? De sigur că nu! Lucrul devine și mai concludent, cînd observăm că în Bănat fenomenul este mai redus, *deci n-a provenit de acolo, ci a luat naștere pe teritoriul Olteniei* (Cf. „Grai și Suflet" II, p. 46);

55. *Ă* apare trecut la *a* și în cuvinte în care deobicei este accentuat, din cauză că în frază aceste cuvinte sînt atone. Exemple: *far* dze mustață (16, v. 3), *ca* urîtu n-ar'e știință (305, v. 10), *ma* uitaĭ (Gornenți), *dupa* pĭatră (4, v. 1).

56. *Ă* final, după *ș, j, (s, z)*, la substantivele de declinarea I, apare păstrat (netrecut la *e*): *șenușă* (com. *Cloșani*), *usă* (4, v. 20), *griză* (16, v. 7). Numai rareori apare intermediarul *e* sau *e*: *țancușe* (com. *Păunești*), *grije* (auzit la *Costain-Moräga-Padeș*), *ușe* (auzit la *Ștefan Popescu-Sohodol*).

57. A apare adesea ca *ă* în adverbul *măĭ* (402, *v.* 81), din cauza întrebuințării neaccentuate în frază.

58. În multe cuvinte, găsim pe *a* neaccentuat trecut la *ă* sau *ą*: *băzma* (497, r. 59), *Călăfat* (264, v. 6), *cătană* (379, v. 4), *Mărie* (477, v. 13), *scăĭet'e* (504, r. 39), *zăharul* (58, v. 6).

drągav'eĭ (com. *Gornovița*), *naint'e* (410, v. 14).

59. *Ă* originar s-a păstrat ca *ă* în *fămeĭe* (com. *Godinești*). Fiind aton protonic, acest *ă* trece uneori la *a*: *fameĭa* (411, r. 25). Mai rare sînt formele în care apare *e*: *f'emĭeĭe* (423, r. 3).

60. *Ă* se păstrează ca *a*, netrecut la *e*, în slavicul *înval'esc* (com. *Obîrșia-Cloșani*).

61. *Ă* trece la *e* în *bulgheras* = bulgăraș (135, v. 1).

După *j, ă*, provenit din *a* aton, a trecut la *e* în: *jendari* = jandarmii (502, r. 7).

62. *Ă* final din *parcă* trece la *e*: *parche* (68, v. 5). În cuvîntul *grabă*, *ă* final trece la *e* și uneori la *i*: în *grab'e* (236, v. 4), *dzegrabĭ* (412, v. 42).

63. În cîteva cuvinte, după *f, r, s, ă* aton trece la *î*: *fîclĭĭ* (471, r. 23), *rîșchitoaril'e* (476, r. 10), *sînătatśe* (484, r. 78), *sîrmana* (423, r. 29).

Alături de formele cu *î*, apar altele cu *ă*: *făcl'ĭĭ* (484, r. 66, 461, r. 14).

64. *Ă* apare trecut la *î* și în cuvinte atone în frază: *cîtă* = către (O dzîs *cîtă* șioban. N. Pîrzol-Gornenți).

65. *Ă* din slavicul *praviti* nu trece la *i* prin asimilație: *am pravit* (442, v. 31).

66. *Ă* din *rădzica* apare neasimilat de *i*: *rădzica* (460, v. 13), *radzică* (461, v. 8). Alături de formele cu *ă*, găsim altele în care *ă* a trecut la *î*: *rîdzicară* (500, r. 8).

67. *Î* rezultat din *a aton latin* + *m* + *cons.*, se păstrează în: *îmbla* (lat. *ambulare*). Exemplu: o *îmblat (Gornenți) îmblar'e* (326, v. 3). Lîngă acestea, apar și forme cu u: *umbla*(3, v. 5)

68. În cuvîntul *trîndafir* (330, v. 9), primul *a* apare ca *î*(auzit în com. *Armeniș — Bănat*).

69. *Ă* nu apare asimilat totdeauna în *o*, în cuvintele de origine slavă: *năroc* (331, v. 9), *naroc* (100, v. 2), *năroĭ* (327, v. 12), *săroc* (527, r. 6).

După *b, v, ă* aton nu trece la *o* în: *aĭ zabavit* (442, v. 29), *vapsăsc* (com. *Costești*).

70. *A*, din bulg. *aglika*, trece la *o*, în *ogl'iše* (166, v. 1).

71. *Ă*, provenit din *e*, se păstrează netrecut la *o*: *rătund, ratund* (462, v. 14).

72. *Ă* se păstrează netrecut la *o* în *dărăbanț* (136, v. 15)

73. *Ă* trece la *o* în: *copatîie* = căpătîie (com. *Nadanova*), *copeț'l'e* = căpățele (auzit în satul *Malarișca*), *plotoźel'e* = pătlăgele (auzit de la femeia *El'isav'eta Cîrșu*, com. *Cloșani*), *rozmol'in* = rosmarin (113, v. 1), *solar'* = sărar (430, r. 1).

74. *Ă* se păstrează neasimilat de *u* în: *mulțămi*: *mulțămim* dumital'e (418, r. 14), *mulțămiesc* (307, v. 6).

75. *Ă* apare ca *u* în: *lumpàș* = lămpaș (com. *Gornenți*), *păstruv* = păstrăv (com. *Izverna*), *plumîn'ĭ* = plămîni (498, r. 5).

E. 76. Verbul auxiliar *a fi*, la *imperfectul indicativului* prezintă pe *e* inițial sub mai multe aspecte:

a. *E* inițial diftongat în *ĭe*: *ĭer'ea* (482, r. 1).

b. *E* trecut la *ă*, apoi la *a*, deoarece era protonic: *ar'ea* (auzit în com. *Măreșești*) Cf. § 152 FON.

c. *E* trecut la *i* (în Bănat): trist *irå* (522, r. 17)

77. *E* inițial e pronunțat ca *ie* în: *Ĭel'ena* (59, r. 9).

78. *E* neaccentuat nu apare diftongat în *ĭe* la verbul *a peri* = a pieri: sînźil'e-*ĭ perĭa* (404, v. 37).

79. *E* post-tonic, sau chiar protonic, apare deseori ca *i*. Exemple: *cîn'ipă* (com. *Nadanova*), *cîntśic* (442, v. 74), *galbin* (43, v. 1), *sufl'it* (com. *Costești*), *Dumn'idzău* (398, v. 12), *jud'icător'u* (502, r. 11).

Trecerea lui *e* la *i* are loc și cînd acest sunet este final: *śin'ĭ* ț-o porînśit (438, v. 2), *dźi la val'ĭ* dźe casa mĭea (Pocruia), *undźĭ-aĭ* udźit (236, v. 11)

80. În Bănat, în comunele *Cuptoare, Mehadica* și *Verendin*, *e* post-tonic, sau chiar protonic, apare fie cu o pronunțare intermediară (un sunet intermediar între *e* și *i*), fie ca *i*. Exemple: a. Cu *e* intermediar: *cîn'epa* (518, r. 4); b. cu *i*: *bitśejăsc* (519, r. 1), *śitatśea* (345, v. 5), *dźi loc* (345, v. 34), *doamn'ilor* (534, r. 33), *n'ivasta* (391, v. 1).

81. Și în cuvinte atone în frază găsim treceri de la *e* la *i*: *dźi* śe stă, *dźi* śe-ar măĭ sta (39, v. 8), *pi* lîngă ĭea (416, r. 20), *pintru* (437, v. 102), *pistă* = peste (418, r. 18).

82. *E*, după *s, ș, z, j, ț, r*, grupurile consonantice *cr, gr, tr, st*, trece la *ă*. Exemple: a. După *s*: *însărat* (76, v. 4), *săcară* (275, v. 1), Final: *al'esă* = alese (504, r. 47): b. După *ș*: *boașăl'e* (486, r. 12), *înșălaș* (201, v. 5); c. După *z* și *j*: *buzăl'e* (303, v. 3), *stăjăr'el* (448, v. 1); d. După *ź* (mai rar):

dzeźățălu (412, v. 43); e. După *ț*: *brață* (16, v. 4), *înțăpa* (510, r. 39), *maruntăl* (38, v. 3); f. După *r*: *mîeră* (313, v. 7), *răt'edzat* (264, v. 7); g. După grupuri consonantice:

1. *cr, tr*: *soacrăl'e* (398, v. 42), *putrădzî* (73, v. 8), *trăbuit* (116, v. 2); Final: *cătă* (provenit din *cătră* = către), *cîtă* = către (cf. § 64 FON.), *pintră* (70, v. 4).

2. *st*: *blastămă* (51, v. 8), *ostăn'it* (405, v. 51); Final: *dragostă* (492, r. 1), *ieștă* (121, v. 2), *n'ev'estă* (437, v. 76), *v'estă* (416, r. 63).

De multe ori, aceast *ă*, provenit din *e*, fiind protonic trece la *a*: *asamanat* (399, v. 55), *asadza-ră* (437, v. 21), *însalator'* (27, v. 3), *ratśedzat* (13, v. 7), *întrabar'e* (18, v. 4), *putradzăsc* (124, v. 3), *tracuĭ* (159, v. 2), *blastama* (16, v. 12) Cf. § 54 FON.

E se păstrează — deși urmează după *s, ș, z, j, ț, r*, sau grupurile consonantice amintite — în vorbirea cîtorva oameni știutori de carte. Alteori apare un sunet intermediar: *ę*. Exemple: *putrę̆zască* (463, r. 22), *dragostę̆* (21, v. 6).

83. *E*, trecînd la *ă* după *s, z*, devine apoi *î* în următoarele cuvinte: *sîcritar* (com. *Gornenți*), *sîrvitor'u* (418, r. 71) *sîrviśî* (com. *Padeș*), *buzîl'e* (158, v. 5)

84. *E* aton, după *labiale*, trece uneori la *ă*. Exemple: *păscarĭ* (com. *Cloșani*), *văcuit* (com. *Obîrșia-Cloșani*), *fărmăcătoar'e* (com. *Gornenți*), *cr'emănă* (54, v. 13), tśe *rumăn'eștśĭ* (389, v. 2).

Cînd e protonic, îl găsim și ca *a*: *pascar'* (com. *Obîrșia-Cloșani*), *baut (Obîrșia-Cloșani)*, *să vacuĭască* (441, v. 3).

Acest fenomen e originar din Bănat. În județul Mehedinți s-a răspîndit numai în satele din vecinătatea Bănatului.

85. Auxiliarul *e*, prezentul indicativului de la *a fi*, fiind aton în frază și urmînd în unele ocaziuni după un *ț*, trece la *ă*. Exemple: *ț-ă* = îți este (18, v. 6, 496, r. 17), *ț-ă* foamĭe (203, v. 4).

De la *ă* a trecut la *î*: *ț-î* bin'e (242, v. 14), acolo *ț-î* locu (464, v. 96).

Sub influența lui *ț-ă*, găsim și *v-ă*: acolo *v-ă* casa (530, r. 49).

86. În Bănat, am găsit în com. *Armeniș*, cazuri de *e* aton trecut la *ă* și după *d*. Exemple: frunză vérdźe d-a *dă* brad (*de* este aton în frază) (328, v. 1), *dă*-m *dăzl'iagă* féril'i (328, v. 8).

87. Alte cazuri de trecerea lui *e* neaccentuat la *ă*: *năr*od, fem. *năroadă* (com. *Bogîltin*), *tănăché* = tinichea *(Bahna)*, *privăgătoar'ea* = privighetoarea (492, r. 11). În acest cuvînt *e* după ce a trecut la *ă*, a asimilat pe *i* anterior.

Alteori, însă, *e* aton apare netrecut la *ă*: *n'ejît* = năjit (532, r. 36), *besîśĭ* = bășici (79, v. 15).

88. În cîteva cuvinte, *e* neaccentuat, uneori în poziția *e — e*, apare ca *é*: *fériśe* (25, v. 7), *véśin'i* (234, v. 7). E o influență a altor forme, care aveau pe *e* accentuat.

89. *E* latin + *n* + *cons.* se păstrează ca *i* după *v* (netrecut la *î*). E o influență a formelor care aveau în silaba următoare un *e* sau *i*. Exemple: *vindut* (Am *vindut* mosîĭa — *Savastśica Gîdźea — Costești*), *vindzar'e (Mehadica)*.

Cei care știu carte, încercînd să pronunțe corect acest cuvînt, pronunță cu *î* și acolo unde nu trebuie. Exemplu: *vînd'eam* (com. *Cloșani*).

90. În Bănat, în unele cuvinte, vocala *e* atonă a evoluat spre *io*. Exemple: *șiorșăi tăi* = cerceii tăi (413, v. 25), in'ima mi-o *pliozn'it* (511, r. 28). Aceeași trecere o găsim și în cuvîntul *Ghiorghină* = Gherghină (413, v. 21 și 25) (com. *Rusca*), din cauza influenței cuvîntului *Gheorghe*.

Î. 91. *I* latin + *m* + *cons.* trece la *î* și se păstrează în cuvintele: *a împlea* și *a întra*. Exemple: S-o *împlut* (442, v. 33), o *întrat (Obîrșia-Cloșani)*. Lîngă acestea apar și forme cu *i (intra)* sau *u (umpl'ea)*.

92. *I* aton, după *s, ș, z, j, ț, r*, sau după grupurile consonantice *tr* (*str*), *st*, trece la *î*. Exemple: *sîngur'el* (32, v. 2), *ușîl'e* (496, r. 7), *frații* (com. *Gornenți*), *strîcară* (499, r. 20), *trîmétše* (267, v. 3), *strîgînd* (288, v. 2), să *stînżea* (419, r. 2).

Din cauza influenței școalei, găsim și forme cu *i* păstrat: *dżesirată* (4, v. 5) *copilași* (246, v. 17) etc.

93. În unele cuvinte, după *ș* sau *r*, *i* aton a trecut la *î* și de aci a evoluat spre *ă*. Cind era protonic, *ă* a trecut la *a*. Exemple: *sandżilă* = șindilă (<șindrilă) (com. *Gornenți*), *rămn'ì* = rîmni (< rîvni) (com. *Canicea-Izverna*), *ramn'itorĭ* (com. *Podeni*).

Aceeași evoluție o observăm și la *a ridica*, devenit *rîdica*, apoi *rădica*, apropiindu-se iar de lat. *eradicare*. Exemple: *rîdżicat* (com. *Cîlcești*), *rădżică* (com. *Costești*).

94. Prepoziția *pînă*, avînd pe *î* neaccentuat în frază, trece la: *pănă* și *pană* (416, r. 27).

Ca și *pînă*, *lingă* se pronunță și ca *langă*: Zucăm *lang*-ai însurat *(N. Pîrvan'escu. Gornovița)*. Trecerea aceasta se datorește asimilației.

95. *I* final scurt dispare după *ș(s), z (dz), j, ț, m*. Exemple: *adus* = adușĭ (416, r. 79), *camăs* (35, v. 13), *tovarăs* = tovarășĭ, *uș* = ușĭ *(Cloșani)*, *v'erdz* (381, v. 1), *ierț* (437, v. 87) *zimț* (437, v. 21), *îm plaše* (190, v. 9).

Uneori se aude un ușor *i* după *ș*: să tše *lași* ușor (450, v. 8). După *dz (z)*, însă, nu se aude: *V'edz*, še mi-ț *v'edz* (450, v. 18).

96. *I* după *ś*, apare ca *iu* în *śiur'eș* (148, r. 13), *śiur'eșă* (com. *Gornenți*, *Bogîltin* etc.).

I. A. Candrea (*Constatări în domeniul dialectologiei*, în „Grai și suflet", 1923—1924, p. 195) crede că acest fenomen a trecut din Oltenia în Bănat. Deși în Oltenia nord-vestică a destul de extins, totuși, avînd în vedere că în Bănat găsim o altă trecere asemănătoare (*e>io*: *śiorśăi* = cerceii. *Rusca*) *mai plauzibilă are trecerea din Bănat în Oltenia.*

97. *I* trece la *ie (e), după labiale*, în cîteva cuvinte. E o influență a cazurilor tonice. Exemple: *b'ertășița* (com. *Bogîltin*) vă *mierați* (com. *Crainici*).

I aton apare ca *e* și în alte cîteva cuvinte: *menunată* (499, r. 33), *menune* (com. *Godinești*), *dżeochetor'* (500, r. 6). Aici a suferit influența primului *e*.

98. *Î* apare ca *i* în: *ghindżeștśĭ* (313, v. 12), *nu ghindżesc* (316, v. 12). Această particularitate fonetică apare numai în Bănat. Lîngă aceste forme, apare și forma obișnuită: *gîndżesc* (353, v. 3).

0. 99. Uneori *o* neaccentuat trece la *ă*, după *p*, în: *păl'iță* = poliță (auzit în satul *Prisăcina*-Bănat).

100. *O* aton apare ca *u* (evoluție normală) în următoarele cuvinte, printre care se află și cîteva neologisme: *cumpan'ie* (316, v. 14), *dumĭestĭc* = =domestic (com. *Gornenți*), *durmi* (22, v. 3), *Flurii* (com. *Obîrșia*), *înflur'eștśe* (436, r. 12), *murar'* = morar (com. *Padeș*), *omurîm* (com. *Nadanova*), *surbĭa* (476, r. 12), *unoar'e* (com. *Gornenți*), *ur'ez* = orez (241, v. 1).

101. Post-tonic trece la *u̯* în: *dragu̯stă* (40, v. 11).

102. *O* nu trece la *u* în: *porcar'u* (469, r. 6), din cauza influenței cuvîntului *porc*.

U. 103. *U* aton apare ca *o* în: *frumoșa* (344, v. 22), *înśeton'el* (com. *Gornenți*), *pozonar'* (103, v. 7), *pozdări*: l-o facut *pozdări* (430, r. 20).

Alteori, apare ca *u̯*: să *mu̯rără* (518, r. 12)

104. *U* trece la *î* în următoarele cuvinte: *bîtoarcă* (<*butoarcă*. Auzit în com. *Păunești*), *porîncit* (438, v. 8, 439, v. 6), *pozînar'* (54, v. 15).

105. *U* final apare în următoarele exemple: *dragu* mĭ-e dźealu să-l suĭ (44, v. 2), niśĭ dźe *lĭacu* nu tśe-am mai lașat (513, r. 29).

Diftongi neaccentuați

106. *Aĭ* trece la *ăĭ* în *hăĭducĭ* (286, v. 10).

107. *Aĭ* final este redus la *a* în: *numa* (259, v. 26). Reducerea se datorește foneticii sintactice.

108. *Ăĭ* este redus la *ă* în: *spămînta* (530, r. 15).

109. *Ău* trece la *o*: *o* n-audz, *o* n-aĭ gură să raspundz (*N. Lapadatśescu*, com. *Podeni*). Conjuncția (sau adv.) *ău* este atonă în frază.

110. *Ău* din posesivul săŭ apare ca *o*: fiu-*so* (com. *Podeni*). Cf. § 16 MORF. Alteori, în același cuvînt, *ău* trece la *u*: fiu-*su* (412, v. 53).

111. *Ea trece la ĭa* după consoanele care s-au iotacizat înainte de *e*: *ś, tś, dź, l, r, p, m*. Exemple: *noaptśĭa* (com. *Gornenți*), *cal'ĭa* (com. *Padeș*), *lumĭa* (417, r. 28).

112. Deoarece *e* aton final, după *st*, trece la *ă* în: *dragostă*, forma articulată a acestui cuvînt nu se termină în *ea*, ci în *a* (cf. § 1 MORF.). Exemplu: *dragosta* (334, v. 5). Lîngă aceasta, apare și *dragostśea* (268, v. 2).

113. În alte ocazii, diftongul aton *ea* apare ca *é* și *e*. Exemple: *dumn'éta* (com. *Gornenți*), *dumn'évoastră* (418, r. 20), *śecĭr* (com. *Gornenți* și *Cloșani*), *dźesupra* (com. *Gornenți*), *dumn'eta* (220, v. 12).

114. Diftongul aton *eo* (provenit de multe ori din vocalele în hiat *eo*), trece la *ĭo* după *ś, tś, dź, l, r, p, n'*: *tśĭ-om* fi nacazît (437, v. 90), *dźĭodată (Gornenți)*, lunśil'*ĭ-o*-nv'érdzît (236, v. 5), *vrĭo* rușîn'e (436, r. 47), *pĭ-o* partśe (Gornenți). Multe din cuvintele citate, care prezintă pe *eo* trecut la *ĭo* sînt atone în frază.

Aceeași trecere o constatăm și la *eŭ* din posesivul *meu* aton în frază: fratśi-*mĭo (Gornenți)*.

115. *Eo* este redus ca *e* în *chetoare* = cheotoare (com. *Cloșani*).

116. *Ĭa* aton inițial apare ca *ĭe* în: *ĭetagan* (com. *Crainici*), *ĭetac* (com. *Măreșești*).

117. *Ĭa* e pronunţat ca *ĭe* în *chĭebur* (184, v. 7).

118. *Ĭo* trece la *ĭu* în: *šĭulpan'ĭ* (54, v. 16), *šĭumag* (Dă cu *šĭumagu. G. I. Vrab'et'e, Gornovița*).

119. *Ĭo* este redus la *i* în: *šir'eap* = ciorap, cu pluralul *šir'epĭ* (com. *Cireşul*).

120. *Ĭu* trece la *ĭo*: *źĭorźĭov'el'e* = giurgiuvele (cercevele) (com. *Gornenţi*).

121. *Oa* din *doar*, fiindcă acest cuvînt este aton în frază, a fost redus la *o*: că *dor* focului mĭ-o mai tr'eše *(Podeni)*.

122. Diftongul *uĭ* din *scuĭpa* trece la *ĭu* şi este redus la *i*: *şchipa* (523, r. 11) *(scuĭpa > schĭupa > schĭpa)*.

Vocale în hiat

123. Hiatul *aĭa* din cuvîntul vechi românesc *aiave* apare păstrat în *aĭave* (492, r. 34).

124. *Aĭ (ei)* este redus la *i* în: *strin, strină* (304, v. 2), pl. *strin'ĭ* (459, v. 13, 461, v. 19), *strin'e* (437, v. 96), *strinatat'e* (206, v. 3).

Alături de formele cu *i*, apar şi cele cu *ăi*: *străin* (com. *Broşteni*), roabă *strain'ilor* (310, v. 16).

125. De remarcat fonetismul cuvîntului *păianjen*, unde hiatul *ăĭa* trece la *a*, dînd: *panjăn* (com. *Măreşeşti*), *panjan'it* (464, v. 26).

126. *Aĭe* trece la *ăĭe* în *hîrdăĭe* (auzit în satul *Camăna*), sub influenţa singularului.

127. *Aĭe* trece la *ai* în *vait*: dźe răul *vaitšelor* tălé (490, r. 27), să sa *vaitše* (417, r. 46), m-oĭ *vaita* (511, r. 18), nu tše *vaita* (500, r. 31).

128. Hiatul *ău* este pronunţat ca *oŭ* în: am *coŭtat* (327, v. 7), *coŭtaĭ* (327, v. 10). Această pronunţare am găsit-o în Bănat, în comuna *Armeniş*.

129. Prin căderea lui-*h*-, cuvîntul *Mehadia* este pronunţat *Meàdźia*. Hiatul *ea* este pronunţat şi ca *ee*: *Meedźia* = *Mehadia, Meedźica* = *Mehadica* (Bănat). Uneori *ee* este redus la *e*: *Medźica* = Mehadica. E posibil ca aceste forme, care conţin hiatul *ee*, să provină din nişte cuvinte mai vechi: *Mehedìa* şi *Mehedìca*. Prin pierderea lui-*h*-, s-au pronunţat *Meedźìa* şi *Meedźìca*. Tot de la *Meedźìa* s-a format *meedźinţu* = locuitor din *Mehadia*.

130. Hiatul *ee* trece la *eĭe* şi de aci, în unele părţi, la *ĭe*: *cr'eeri* capuluĭ (489, r. 33), *cr'eĭeri* (490, r. 39), *crĭeri* capului (493, r. 16).

131. *Ee > ie*: *trierară* (415, r. 20).

Ie provenit din *ee* trece la *ii* în: *închiituril'e* (519, r. 15).

132. *Eo>io* după *d', dź*: *dźiochĭu* (descîntec din *Canicea-Izverna*), *d'iochĭat* (com. *Rusca*-Bănat).

Alteori *eo* este păstrat: *d'eochĭ, d'eochetorĭ* (com. *Lupoaia*), *dźeochitorĭ* (499, r. 14), *dźedźeochĭ* (com. *Crainici*).

În *prĭotšiasa* (pronunţat de *N. I. Lupulescu-Obîrşia-Cloşani*), *io* a devenit diftong.

133. Vocalele în hiat *ia* şi *ie* dezvoltă deseori între ele un *i*, pronunţîndu-se ca *iĭa, iĭe*. Exemple: *neapropiĭat* (454, v. 4), să-ĭ *prĭiască* (436, r. 18), *sabiĭa* (414, v. 28), *viĭa* (368, v. 11).

Śiocîrl'iĭe (218, v. 2), *Il'iĭe* (377, v. 10), *Măriĭe* (224, v. 2), *pustiĭe* (224, v. 4), *scriĭe* (463, v. 33).

134. *Ia* trece la *ăĭa* în *zgîrăĭat* = zgîriat (com. *Giureşti*). Vedem influenţa indicativului prezent *zgîrie*, devenit *zgîrîĭe* şi *zgîrăĭe*.

135. După *j, ş, ţ, z, st,* vocalele în hiat *ia, ie, ii, io,* trec deseori la *îĭa, îĭe, îi, îĭo*. Exemple: *moşîĭa* (368, v. 11), *rosîĭe* (471, r. 6), *moşîĭe* (417, r. 33), *soţîĭe* (399, v. 22), *magazîĭe* (253, v. 8), *pustîĭe* (53, v. 9).

moşîil'e (485, r. 19), *pustîir'e* (147, v. 8), *rosîĭor* (78, v. 6, 330, v. 6), *fraţîĭori* (43, v. 3).

136. În *cîrjîĭa* (454, v. 24), găsim aceeaşi trecere. Din *cîrje*, sub influenţa altor cuvinte, s-a ajuns la *cîrjie* şi de aci la *cîrjîĭe*, iar articulat *cîrjîĭa*.

137. În *Il'ia* = Ilie (auzit în com. *Cuptoare*-Bănat) apare hiatul *ia*.

138. Hiatul *iĭa* apare în *viĭaţa* (79, v. 9, 130, v. 17, 417, r. 10, 431, r. 47, 503, r. 19). Alteori este redus la *ia* : *viaţă* (322, v. 8). Din hiat devine diftong (*ĭa*) : *vĭaţă* (229, v. 10).

139. Vechiul hiat *ia*, trecut la *ie*, devine *ĭe* şi *e* în : *pr'etśin* (418, r. 44, 425, r. 6), pluralul *prĭétśen'i* (345, v. 12).

140. *Ii* este redus la *i* în : *fică* = fiică (com. *Cîrşu*), *fin* = fiind (416, r. 45), *unghil'e* = unghiile (216, v. 19).

141. *Io* trece la *eo* în : *capr'eorĭ* (auzit în satul *Camăna-Gornenţi*), *veor'el'e* (293, v. 15).

142. Hiatu *io* se menţine în *ghiocu* (com. *Mehadica*). Devine diftong în *ghĭoaśe* (516, r. 17).

143. *Oe* nu dezvoltă un *i* intermediar în : *floera* (488, r. 2).

144. *Uĭe>oĭe* : *şoĭera* (Mĭerluţa *şoĭera*. *G. Buniţă*. *Bala de Jos*), *şoĭerîn* (248, v. 4).

145. Hiatul *iŭă* trece la *ivă* în *pivă* (O batśe bin'e-n *pivă*. *Savastśica Gîdźea*. *Costeşti*). Auzit şi în comunele : *Nadanova, Orzeşti, Ilovăţ, Tismana*, etc.).

146. *Oŭă* trece la *óŭă*, devenind apoi *óo*, sau, chiar *oo* : *dóo* (273, v. 5), *doo* (44, v. 4, 299, v. 10), *nóŭă* (haĭnă *nóŭă*. com. *Gornenţi*), *noo* (399, v. 79), *oaŭă* (32, v. 5), *róŭă* (529, r. 127), *roo* (com. *Gornenţi*), *roao* (522, r. 30).

147. *Ou* trece la *oo* în *noor* (460, v. 13). Alături de aceste forme, mai găsim altele în care *ou* trecut la *oo* se disimilează în *uo*, devenind apoi *uă* şi de aci *uvă*. Exemple: *nuvăr* = nour, plur, *nuv'erĭ* (com. *Podeni, sfodia*). Formele acestea sînt mai rare.

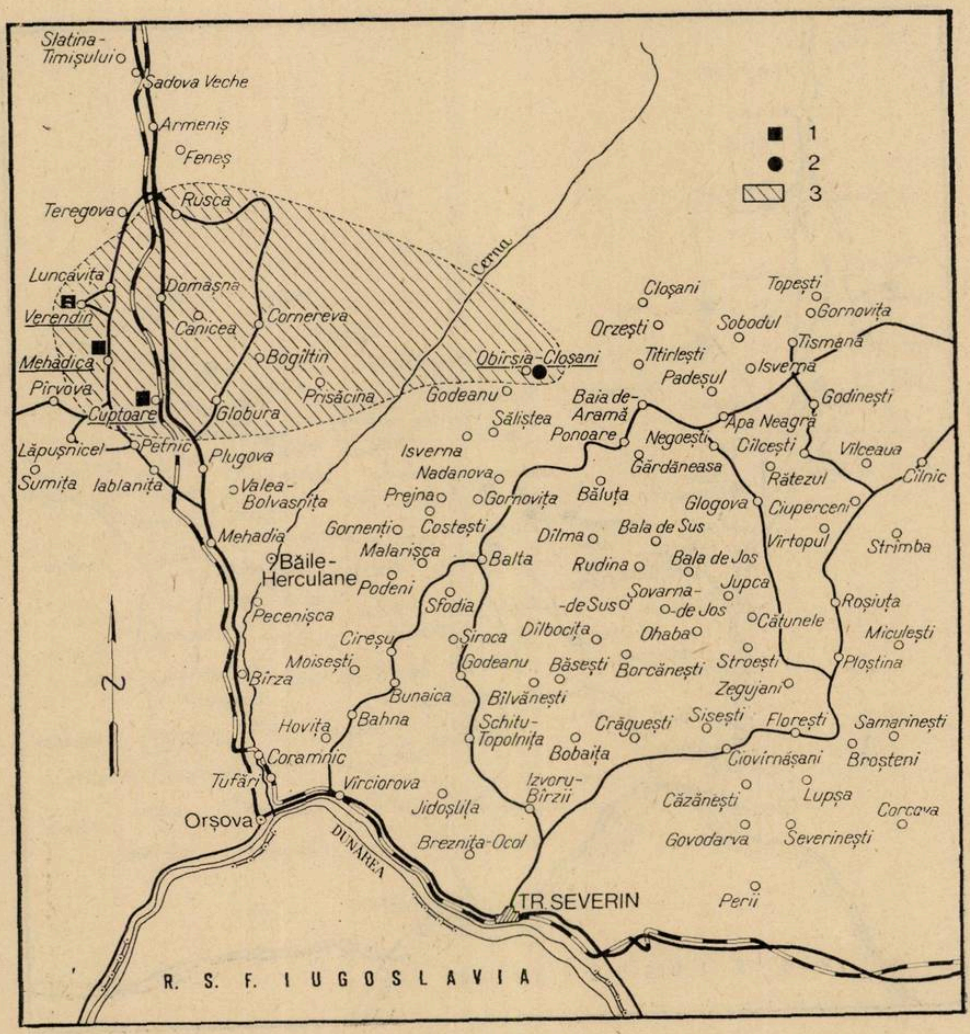
148. Hiatul *ua* din *lua* (238, v. 9) trece uneori la *oa* (diftong) : *loa* (507, r. 30, 274, v. 13), *loaţ* (297, v. 10).

Mai rar apare şi ca *uvà* : *luva* (34, v. 8).

La acelaşi verb, *uă* apare redus la *o* : *lo* (416, r. 60), ma *lo* = mă luă (276, v. 9) Cf. § 24i MORF. Cf. *Pap. Dicţ.* pg. 646.

149. Intre *u* şi *ă* apare un *h* epentetic în : *maduhă* = măduvă (476, r. 31).

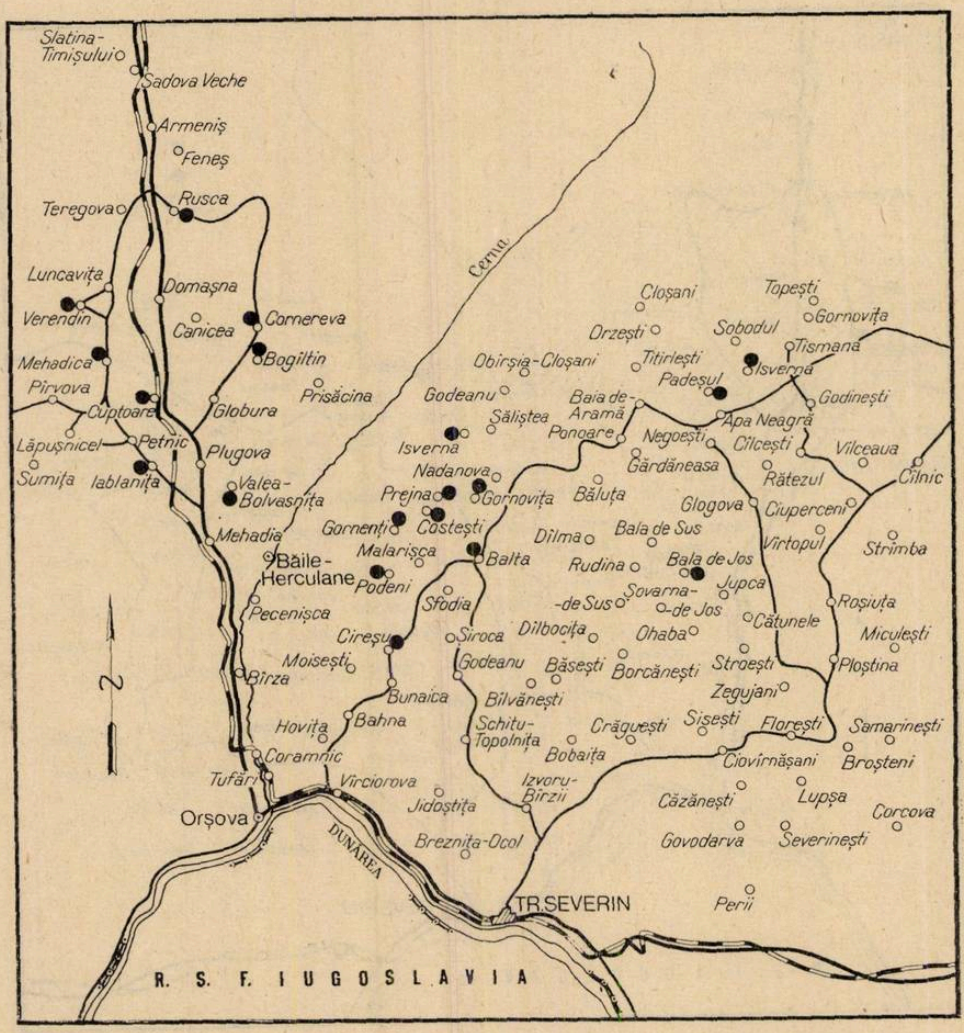
150. *Ue* apare uneori păstrat în : *fuerog, fueroagă*, pl. fueroaźe (com. *Podeni*). Alteori, găsim şi forme cu *i* intermediar : *fuĭerog* (com. *Gornenţi*), *fuĭeroagă*. Alături de acestea, apar şi formele : *fuĭorog, foĭorog, foĭoroagă*.



Harta I

Legenda

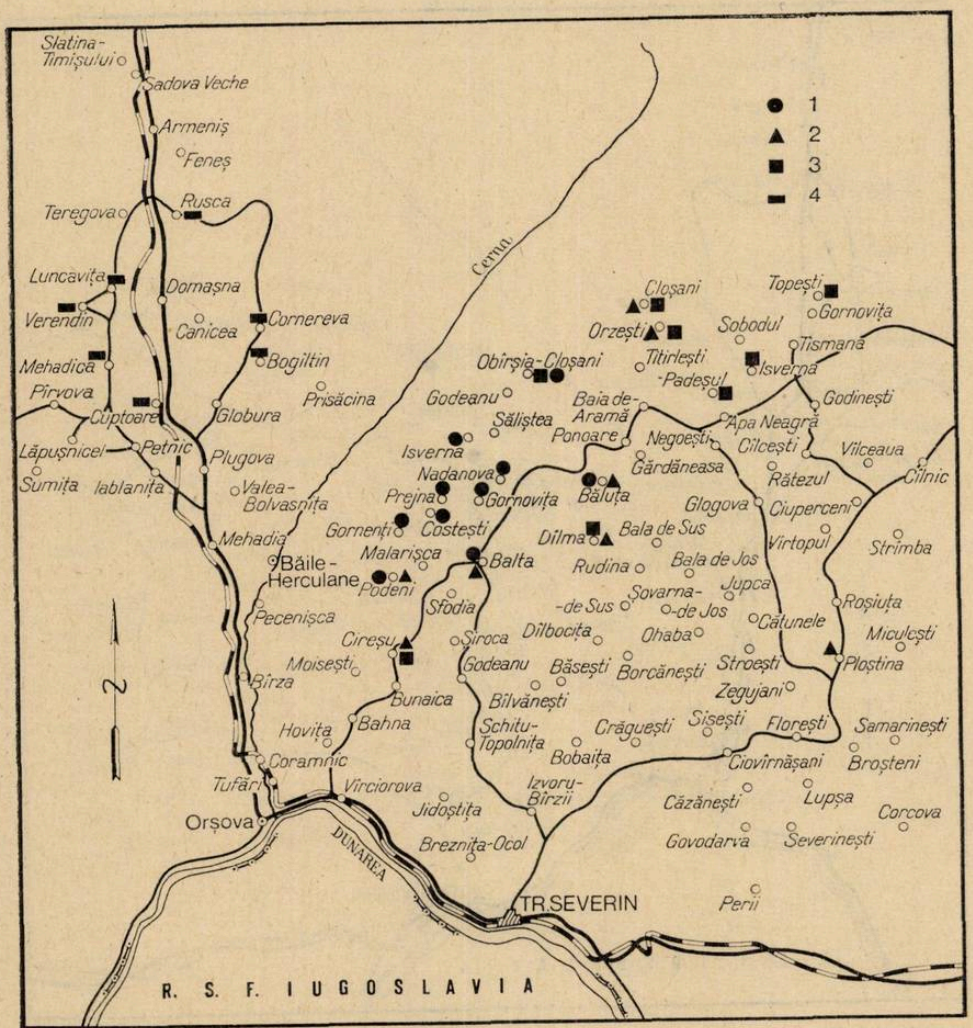
1 = *a accentuat* pronunţat ca *å* (comunele din Banat)
2 = *a accentuat* pronunţat ca *å* (comunele din Oltenia).
3 = Trecerea acestui fenomen din Banat în Oltenia



Harta II

Legenda

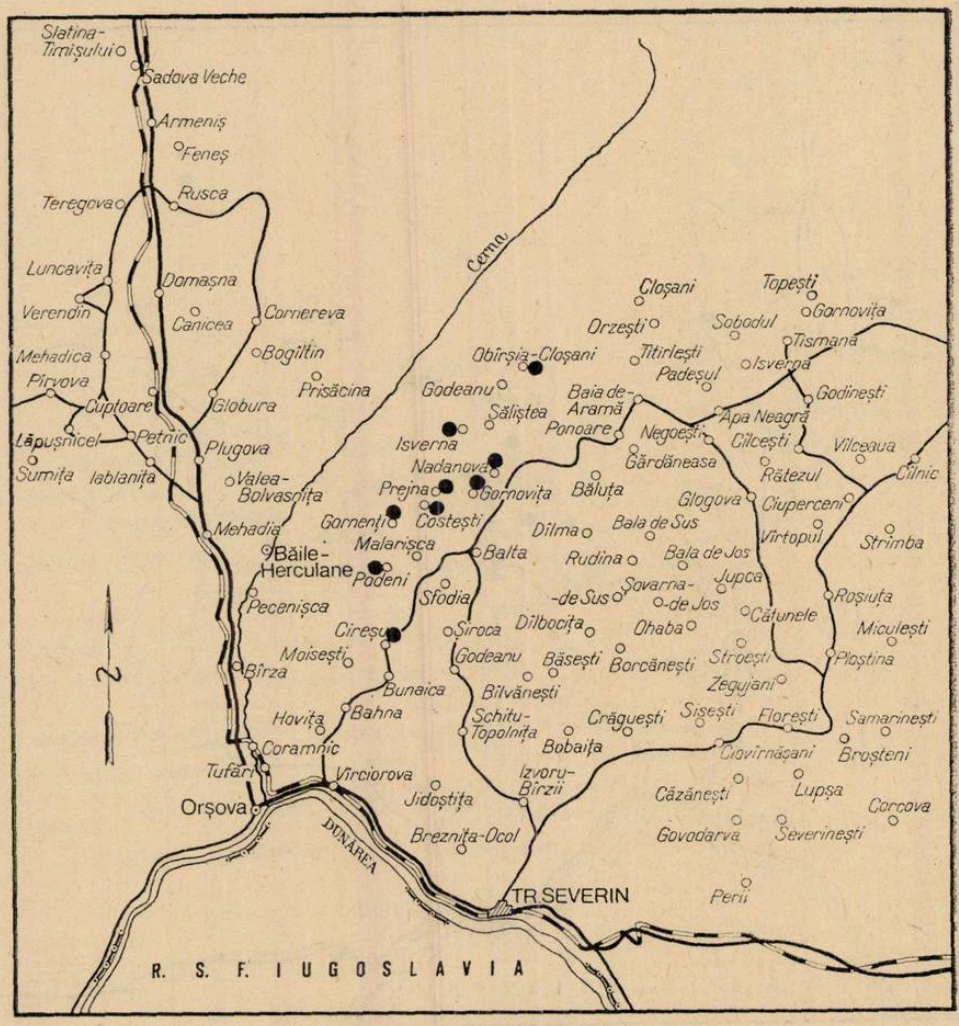
● = Comunele în care am întîlnit pe *ă*, după *r*, *s*, *ş*, *t*, *ţ*, *z*, *dz*, *cr*, *tr*, *st* cu o uşoară rezonanţă de *î* (= îă)



Harta III

Legenda

1 = Comune în care se pronunță *camasă*
2 = Comune în care se pronunță *camașă*
3 = Comune în care se pronunță *caméșă, camieșă*
4 = Comune în care se pronunță *chiméșă, chimieșă*



Harta IV

Legenda

● = Comune în care se întîlneşte pronunţarea *dzua*, *zua*.

PREOCUPĂRILE LINGVISTICE ALE LUI ALEXANDRU PAPIU-ILARIAN

VICTOR V. GRECU

Se admite, în general, astăzi, în mod teoretic, că latinismul în Transilvania nu a fost un fenomen singular, că a existat aici și o puternică orientare realistă, înaintată, opusă latinismului. Lipsesc însă studiile, care să argumenteze acest adevăr, să valorifice contribuția, deosebit de prețioasă dar necunoscută încă, a unor mari personalități la rezolvarea problemelor lingvistice, atît de mult controversate în acel timp. Cercetarea ideilor lui Alexandru Papiu-Ilarian despre limbă este menită să evidențieze poziția și atitudinea sa înaintată și rațională în acest domeniu, să contribuie la rectificarea imaginii denaturate și unilaterale asupra luptei ardelenilor pentru limbă, din secolul trecut.

Sprijinitor consecvent al intereselor maselor populare, Alexandru Papiu-Ilarian a fost unul dintre fruntașii revoluției de la 1848. După terminarea studiilor în Italia, la 1854, a trecut în Moldova, ca profesor de drept la Academia din Iași, iar mai tîrziu a lucrat, ca ministru de justiție, în guvernul lui Kogălniceanu, alături de Cuza, pentru așezarea temeliilor organizării pe baze moderne a noului stat. În cuprinsul activității sale bogate și multilaterale, un loc și un rol deosebit de important, prin valabilitatea și actualitatea principiilor formulate, au avut preocupările lingvistice.

Alexandru Papiu-Ilarian nu era un diletant în materie de limbă. În cazul său nu este vorba de o simplă sprijinire și apărare a imperativelor limbii cu armele bunului simț, așa cum au făcut unii dintre contemporanii săi. Convingerile sale izvorăsc dintr-o temeinică cunoaștere și prețuire a limbii, din considerarea tuturor factorilor obiectivi și subiectivi ce influențează evoluția limbii, judecată în ansamblul celorlalte manifestări ale vieții poporului și avînd multiple implicații politice și naționale. Competența sa se întemeiază, după cum însuși mărturisește, la 1862, pe „o experiență și un studiu de limbă, făcut (precît am putut) în 12 ani în toate țările române“ [1].

În preocupările sale față de situația și perspectivele limbii române, Papiu-Ilarian era călăuzit de conștiința semnificației sociale și național-politice a limbii. Ideile sale, care emanau de la un jurist, istoric și om politic, reprezintă cea mai elocventă dovadă a legăturii organice a lingvisticii și istoriei cu lupta politică și națională a românilor transilvăneni din acea vreme.

Înțelegînd rolul limbii în societate, Papiu-Ilarian o apreciază ca un factor deosebit de însemnat în constituirea și definirea națiunii: „Nici sîngele nu face

[1] Al. Papiu-Ilarian, *Răspuns la scrisoarea D. Canonic Cipariu*, în „Amicul școalei“, III (1862), nr. 51, p. 403.

națiunea într-atîta ca limba" [2]. Pornind de la această apreciere, el consideră că „limba și naționalitatea, fără de care nu este viață, sînt condițiunile existenței politice și naționale ale Românilor" [3]. Pe temeiul recunoașterii menirii sociale și naționale a limbii își expune Papiu-Ilarian convingerile sale, care, judecate prin această prismă, dobîndesc o valoare sporită.

*

Preocupările lingvistice ale lui Alexandru Papiu-Ilarian atît din punct de vedere cronologic, cît mai ales după concepția care le-a călăuzit, se pot grupa în două perioade distincte. Perioada de tinerețe, pînă la jumătatea secolului trecut, este reprezentată de activitatea sa la revista „Diorile", cînd Papiu-Ilarian se înfățișează un aliat al ortografiei etimologiste din acel timp. A doua perioadă, după 1860, reprezentată de incisiva polemică cu Cipariu, cînd ajunge un neîmpăcat adversar al latinismului, devenind un adept și un susținător convins al fonetismului, al principiilor înaintate despre limbă. Cercetarea acestora oferă, pe lîngă alte concluzii valoroase, prilejul de a urmări drumul ascendent pe care l-a parcurs gîndirea lingvistică a lui Papiu-Ilarian, de la ideile împărtășite în tinerețe pînă la convingerile avansate și întru totul valabile, exprimate în anii maturității sale creatoare.

Ideile sale din prima perioadă se situează sub zodia influenței Școlii ardelene și a filologilor din generația sa, din care cauză, sub raportul originalității, prezintă un interes mai redus. Ele trebuie privite ca fiind izvorîte mai mult din scrupulozitatea cu care discipolul își urma maeștrii decît din miezul unor convingeri personale, pe care tînărul student nu avusese timpul necesar să și le formeze, așa cum o va face și va mărturisi însuși mai tîrziu. Tocmai această realitate explică ușurința și hotărîrea cu care autorul le va abandona ulterior, detestîndu-le, ca urmare a unor constatări și concluzii proprii, rezultate din observarea și studierea amănunțită a limbii române din vremea sa.

Pe cînd se afla la colegiul academic din Cluj, Papiu-Ilarian, sub numele de Alexandru Pop [4], a redactat, împreună cu N. Popea, ca cenzor, revista „Diorile pentru minte și inimă". Revista manuscrisă, apărea săptămînal, joia în caiete de cîte 8 pagini [5] și era destinată tinerilor liceului claudiopolitan, precum și celorlalte școli din Transilvania. Faptul că din această revistă s-au păstrat numai cîteva numere [6], face dificilă închegarea unei imagini complete și amănunțite, atît asupra orientării și preocupărilor sale cît și asupra problemelor care ne interesează.

---

[2] Al. Papiu-Ilarian, *Istoria Românilor din Dacia superioară. Schița vol. III*, Sibiu, 1943, p. 3.

[3] *Ibidem*, p. XI.

[4] Vezi explicația amănunțită a originii, filiației și metamorfozelor numelui său la: V. Netea, *Alexandru Papiu-Ilarian și locul său în dezvoltarea istoriografiei române*, în „Studii", tom. 17 (1964), nr. 6, p. 1376.

[5] I. Bianu, R. Caracaș, *Catalogul manuscriptelor românești*, Buc., tom. II, 1913, p. 305.

[6] Colecția Bibliotecii Academiei R.S.R. păstrează numai numerele: 5, 6, 7—8, 13—14, 16, 17 și 25 din 1846.

Scopul revistei, după cum arată redactorul, era de a contribui la propășirea poporului, pentru a-l ridica din starea de înapoiere, în care se afla, și a-l aduce la nivelul popoarelor cu o civilizație înaintată: „Toate popoarele fac progrese în toate științele și artele, numai noi, românii, numai noi, nevinovata viță a falnicilor și învingătorilor lumei, romanii... singuri noi, fraților, încă durmim... Veniți însă cu toții, veniți, grăbiți să ne aruncăm în consolatricele brațe ale Minervei, veniți, că de bună seamă acolo este pierdutul nostru tezaur, veniți că ni-l dă pe nimica, numai să nu fim trîndavi, haideți să arătăm pismuitorilor noștri că și noi încă sîntem din acei fii ai pămîntului care adoptăm științele, artele, măestriile, cu un cuvînt tot ceea ce este înalt, frumos și divin..."

Interesul pentru problemele limbii, pentru studierea ei amănunțită, este mărturisit de redactor în notele articolului „Să învățăm românește Domnilor" [7]. Sub acest titlu, reproducînd din „Foaia pentru minte, inimă și literatură" un fragment din articolul lui *N. Bălășescu O probă de limba română* [8], Papiu-Ilarian îl însoțește cu observațiile sale, în care, reluînd ideile autorului, subliniază necesitatea cunoașterii și cultivării limbii, ca o obligație de căpetenie a fiecărui român: „...ca să pată zice cineva că știe românește nu e destul că e Român, ci se poftește ca să învețe gramatica limbei sale — după care mai adaug și aceea, că să ne învățăm Domnilor dintîi limba noastră, apoi altele" [9].

Credincios acestei convingeri, Papiu-Ilarian a publicat în revista sa disertația *Limba rumânească* [10]. După cum explică în numărul 5 al revistei [11], inițial acest studiu era limitat numai la ortografie, autorul fiind preocupat de „modul de a scrie românește cu litere latine". Ulterior, pătrunzînd legăturile interne dintre diferitele compartimente ale limbii, alătură și prezentarea problemelor de gramatică „și așa că ese opul sub nume: Limba rumânească".

Disertația cuprinde două părți: ortografia și gramatica, prin care înțelege morfologia, întrucît sintaxa (mai exact sintaxa propoziției), care trebuia să constituie o a treia parte, este inclusă în morfologie, fiind cu chibzuință tratată în cadrul fiecărei părți de vorbire. La rîndul său, fiecare parte este divizată în mai multe „capete" și „paragrafuri" [12].

După cum precizează în nota de la pag. 5, în prezentarea acestor probleme, Papiu-Ilarian a avut ca model operele înaintașilor și contemporanilor săi, pe care le cunoaștem temeinic: „În ortografie ne ajutăm cu Șincai, Clain, P. Maior, Alexi, Treboniu, Boer, Cipariu, Eliade. În gramatică cu Molnar, Treboniu, Clemens, Petri" [13]. Nu ne aflăm, așadar, în fața unei lucrări originale,

---

[7] A. P., *Să învățăm românește Domnilor*!, în „Diorile pentru minte și inimă", II (1846), nr. 13—14, p. 24—25.

[8] N. Bălășescu, *O probă din limba noastră*, în „Foaia pentru minte, inimă și literatură", IX (1846), nr. 11, p. 85—88.

[9] A. P. *Să învățăm românește Domnilor*!, în „Diorile pentru minte și inimă", II (1846), nr. 13—14, p. 24.

[10] A. Pop, *Limba rumânească*, în „Diorile pentru minte și inimă", II (1846), nr. 5, p. 37—39; nr. 6, p. 45—51; nr. 7—8, p. 57—66; nr. 13—14, f. 21—23 (paginile nu mai sînt numerotate ci apare numerotarea filelor de către Bibl. Acad.); nr. 16, f. 29—31; nr. 17, f. 33—34; nr. 25, f. 37—39.

[11] A. Pop, *Limba rumânească*, în „Diorile pentru minte și inimă", II (1846), nr. 5, p. 37.

[12] A. Pop, *Limba rumânească*, în „Diorile pentru minte și inimă", II (1846), nr. 5, p. 38.

[13] A. Pop, *Limba rumânească*, în „Diorile pentru minte și inimă", II (1846), nr. 5, p. 38.

tentativă pretențioasă pentru vîrsta sa, ci a unei compilații. Din dorința, înfățișată mai sus, de a face cunoscută limba română, redactorul operează o selecție a problemelor și principiilor care i se par mai potrivite din lucrările autorilor citați, însoțindu-le la tot pasul cu comentariile și opiniile sale, sau completîndu-le, pe alocuri, cu contribuția sa personală. Reținem din acestea ideile și discuțiile mai importante, tocmai pentru a se putea urmări evoluția concepției autorului, precum și selectarea și continuitatea unor principii pozitive, ce vor fi desăvîrșite în perioada următoare.

Un principiu prețios, care acum nu ocupă locul cuvenit, dar căruia în a doua perioadă autorul îi va recunoaște valabilitatea absolută și generală, și de la care pornește în expunerea sa, este acela al supremației limbii poporului ce trebuie să orienteze toate eforturile filologilor: „Să urmăm poporul, care și fără ortografie și gramatică cu atîta sinceritate a observat regulile gramaticale în întrebuințarea cuvintelor" [14].

Expunerea problemelor de ortografie, ce cuprinde, cu excepția numărului 25, toate celelalte numere existente, Papiu-Ilarian o întreprinde convins de necesitatea introducerii alfabetului latin, pentru a servi acestui scop și a-i convinge, la rîndul său, pe contemporani. De aceea se ocupă „despre litere în genere necesare spre a scrie limba rumânească cu litere latine", iar în nr. 16 adaugă: „Una apendice la precedentele capete", în care prezintă modul redării literelor chirilice prin cele latine.

În tratarea problemelor, redactorul este călăuzit de principiul etimologic și al analogiei. El urmează îndeaproape modelele din care se inspiră și nu se abate de la linia latiniștilor. Acestea îl fac să susțină ca necesare și corecte forme improprii ca: *taiandu*, *mangaiandu*, *primavera*, *sera*, *mórte*, *móle* etc. Este pentru scrierea lui -u(final): „Noi din parte-ne încă stăm pentru punerea lui mai ales la nume" [15], și împotriva folosirii semnelor diacritice: „Ba a mea opiniune e aceea, că nici semnele pe *a*, *e*, *i*, *o*, *u* (^ ˇ) cînd au sun oscur sau rauc, n-avem de ce le pune, pentru ca să facem atîtea tărcături, din jos coarne, deasupra codile, cînd putem și fără ele" [16]. De aceea discuțiile respective, important pentru a înțelege evoluția sa ulterioară, au însă din punct de vedere lingvistic doar un interes documentar. Așa cum observă V. Netea: „Contribuția ortografică a lui Papiu-Ilarian se pierde astfel în efortul impresionant, dar inutil al unei direcții anacronice" [17].

În domeniul morfologiei, singurul capitol, păstrat în nr. 25, tratează despre conjugări. Valoroasă este aici sesizarea raportului dintre ortografie și gramatică, ce dezvăluie o înțelegere adîncă a sistemului limbii: „Ortografia fără gramatică e foarte seacă — și aceasta cu aceea e în mare legătură" [18]. Analizînd cele patru conjugări, apar și aici unele inconsecvențe în delimitarea timpurilor și precizarea unor forme flexionare.

---

[14] *Ibidem*, nr. 6, p. 50.

[15] A. Pop, *Limba rumânească*, în „Diorile pentru minte și inimă", II (1846), nr. 7—8, p. 65.

[16] *Ibidem*, nr. 5, p. 38—39.

[17] V. Netea, *op. cit.*, p. 1374.

[18] A. Pop, *Limba rumânească*, în „Diorile pentru minte și inimă", II (1846), nr. 5, p. 37.

Cu excepția cîtorva idei ce vor fi fructuos valorificate în perioada următoare, Papiu-Ilarian nu depășește acum poziția latiniștilor. Îi lipsea un studiu temeinic al limbii vorbite, pe care îl va invoca el însuși, ca argument, în explicarea atitudinii ulterioare, o perspectivă a evoluției limbii, legătura strînsă cu poporul și limba sa. Fusese mai mult o încercare de a pătrunde și explica anumite fapte de limbă, pe temeiul, lucrărilor existente, a căror concepție nu o poate depăși, dar care, în locul semnificației în sine, mai puțin utile, își păstrează meritul de a fi fost izvorîtă din convingeri patriotice și menită să răspundă unor țeluri nobile.

*

Necunoscute au rămas însă ideile și preocupările sale din a doua perioadă, în care Papiu-Ilarian abandonează vechile poziții și devine unul dintre cei mai înaintați gînditori ai generației sale. Această evoluție a fost posibilă și condiționată, după cum mărturisise la 1862, tocmai de desăvîrșirea studiilor lingvistice și mai ales de legătura directă cu poporul, în timpul revoluției și după aceea, de observarea și cunoașterea aprofundată a limbii poporului din toate părțile locuite de români.

Prilejul abordării aprofundate a unor probleme ale limbii române, în această perioadă, l-a constituit publicarea în *Tezaur de monumente istorice pentru România* a articolului *Gramatica lui Șincai și Epistola lui către Ioane de Lipszky* [19], care fusese inițial publicat și la Viena. Din acest articol au fost reproduse fragmente, de extensiune diferită, în „Concordia" [20], „Foaia pentru minte, inimă și literatură" [21], și „Amicul școalei" [22] în care Papiu-Ilarian, elogiind gramaticile lui Laurian și Cipariu, condamnă ortografia acestora și mai ales pe Cipariu, pentru înlăturarea semnelor din ortografia lui Petru Maior. De asemenea, era vexat și Gavril Munteanu pentru că propusese în adunarea de la Brașov, din 1862, a „Asociațiunii transilvane", primirea ortografiei Comisiei filologice de la Sibiu, din 1860, și pe care adunarea a adoptat-o.

Urmarea acestui articol a fost nașterea unei polemici violente între Papiu-Ilarian și Timotei Cipariu. Inițial, Timotei Cipariu intervine cu explicații într-o scrisoare publicată în cele trei periodice [23], iar Gavril Munteanu răspunde imputațiilor aduse în „Foaia pentru minte, inimă și literatură" [24], și în „Con-

---

[19] Al. Papiu-Ilarian, *„Tesaurul de monumente istorice pentru România,* Buc., 1862, tom. I, p. 87—106.

[20] Al Papiu-Ilarian, *Tesauru de monumente istorice pentru România* în „Concordia", II (1862), nr. 83 (127), p. 328.

[21] „Foaia pentru minte, inimă și literatură", XXV (1862), nr. 42, p. 330.

[22] Al. Papiu-Ilarian, *În cauza ortografiei,* în „Amicul școalei", III (1862), nr. 42, p. 335—336.

[23] T. Cipariu, *Onoratei redacțiuni,* în „Concordia", II (1862), nr. 89, (133), p. 352—353; „Foaia pentru minte, inimă și literatură", XXV (1862), nr. 42, p. 330—332 și nr. 43, p. 333—334; „Amicul școalei", III (1862), nr. 46, p. 366—368.

[24] G. I. Munteanu, *Răspuns la reflexiunea ce D. Papiu găsi de cuviință a face în Tesaurul său, tom. I, pag. 94—95, la propunerea subscrisului ca ortografia D. Cipariu, adoptată de comisia filologică în 2 oct. 1860, să se primească și de Asociația literară în adunarea sa de la Brașov, 1862,* în „Foaia pentru minte, inimă și literatură", XXV (1862), nr. 44, p. 342—345 și nr. 45, p. 352—355; „Concordia", II (1862), nr. 98 (142), p. 388—389 și nr. 99 (143), p. 392—393.

cordia", precum și în „Amicul școalei" [25]. La rîndul său, Papiu-Ilarian își expune convingerile sale, argumentate și realiste, în răspunsul apărut în „Concordia" [26], și „Amicul școalei" [27]. Aceasta a produs precipitarea canonicului de la Blaj, care într-o lungă serie de *Deprinderi în critica literară* [28], respinge, în termeni caustici, observațiile lui Papiu-Ilarian. În articolul *Încheierea unei Disputațiuni de lana caprina* [29], intervenind cu cîteva judecăți de valoare la adresa lui Cipariu, Papiu-Ilarian își manifestă dezacordul față de tonul polemicii și de prelungirea ei în aceiași termeni. Dezarmat, Cipariu nu a mai continuat, invocînd împăcarea. Argumentele lui Papiu-Ilarian se dovediseră ineluctabile.

Prin intermediul acestei polemici, Papiu-Ilarian întreprinde una dintre cele mai energice, mai argumentate și mai necruțătoare campanii împotriva latinismului. Ideile sale, total deosebite de cele din prima perioadă, dovedind concepția realistă și rațională de care era călăuzit acum în problemele limbii, au o semnificație cu atît mai mare, cu cît au fost expuse într-o perioadă de ascendență a latinismului și ele vor fi exercitat, desigur, o puternică influență asupra opiniei lingvistice din epoca respectivă.

Pe lîngă acestea, intervențiile sale categorice în problemele limbii au fost determinate de situația dificilă în care se găsea limba română în acel timp și pe care o cunoștea temeinic. În atenția sa se afla îndeosebi limba din Transilvania, unde, după cum însuși observă, „cultura limbii, de vreun deceniu încoace, a apucat, din nenorocire, pe un drum de totului tot fals" [30] la care se adăuga influența negativă și dăunătoare unității, a limbilor străine, care se vorbeau aici. Datorită acestui fapt, el se adresează, în primul rînd, ardelenilor, îndemnîndu-i să depășească impasul în care se găsesc: „Cei Ardeleni cari au rătăcit în ale limbii, întoarcă-se iarăși la poporul din carele au ieșit. Oricum, e mai bine așa, decît a persevera și a continua în rătăcire" [31]. Legătura permanentă cu poporul, pe care o afirmase și la începutul activității sale, constituie o poziție valoroasă, care străbate de la un capăt la altul gîndirea sa lingvistică.

*

Problema principală, care polarizează și acum cea mai mare parte a preocupărilor lui Papiu-Ilarian și care a stîrnit cele mai contradictorii discuții în acel timp, este aceea a stabilirii ortografiei cu litere latine.

---

[25] „Amicul școalei", III (1862), nr. 48, p. 377—383.

[26] Al. Papiu-Ilarian, *Răspuns la scrisoarea D. Canonic Cipariu*, în „Concordia", II (1862), nr. 100 (144), p. 395—397.

[27] „Amicul școalei", III (1862), nr. 51, p. 402—406.

[28] T. Cipariu, *Deprinderi în critica literară*, în „Amicul școalei", IV (1863), nr. 27, 34, 67, 75, 83.

[29] Al. Papiu-Ilarian, *Încheierea unei Disputațiuni de lana caprina*, în „Amicul școalei", IV (1863), nr. 14, p. 105—110.

[30] Al. Papiu-Ilarian, *Răspuns la scrisoarea D. Canonic Cipariu*, în „Concordia", II (1862), nr. 100 (144), p. 396.

[31] Al. Papiu-Ilarian, *Încheierea unei Disputațiuni de lana caprina*, în „Amicul școalei", IV, (1863), nr. 14, p. 107.

În legătură cu aceasta, Papiu-Ilarian rămîne un sprijinitor energic al adoptării alfabetului latin, pe care îl folosise în revista și în istoria sa. Justificarea inițiativei se întemeiază pe cerințele progresului, autorul condamnînd, totodată, inerția contemporanilor în această privință. Astfel, încă la 1852, arăta, în prefața volumului al III-lea al istoriei sale: „Am scris cu strămoșeștile litere latine, că e rușine că posteritatea de la fericiții Klein, Șincai și Maior încoace, n-a făcut în privința aceasta nici un pas înainte" [32]. Prin aceasta se încadra în șirul eforturilor înnoitoare, care au anticipat și au pregătit introducerea oficială a alfabetului latin în 1860.

Adoptarea literelor latine inferioare numeric fenomenelor specifice limbii române, a produs confuzii în scriere și numeroase fluctuații determinate de lipsa unor norme unice și raționale, deopotrivă cu lipsa de înțelegere a filologilor și mulțimea de inovații individuale. Starea deplorabilă a scrisului, precum și cauzele acesteia, mai ales în Transilvania este remarcată cu obiectivitate de către Papiu-Ilarian: „In Transilvania de un timp încoace, afară de puține excepțiuni, se scrie destul de rău; vina în parte este chiar a literaților de acolo, dintre care eu cel din urmă și D. Cipariu cel mai de frunte, purtăm vina cea mai mare" [33]. De aceea, de la început, s-a pus problema stabilirii unui principiu rațional și consecvent, în virtutea căruia să se elaboreze normele corespunzătoare, necesare scrierii limbii române. În aprofundarea acestor probleme, logica raționamentelor, realismul și competența sa lingvistică îl conduc pe Papiu-Ilarian la stabilirea unor soluții deplin valabile, dovedindu-se cel mai convins și energic apărător al fonetismului.

Punctul de plecare, care trebuia să călăuzească pe specialiști în operația de statornicire a unui principiu ortografic și de la care pornește și Papiu-Ilarian, trebuie să îl constituie înțelegerea justă a scopului scrierii. Ținînd seama de funcția esențială a limbii, el arată că: „scopul scrierii și al vorbirii este ca să fie bine înțeles cel ce scrie și vorbește. Aceasta e chiar și o datorie de bunăcuviință către cititori și ascultători" [34].

În virtutea acestui criteriu, dominant în ortografie trebuie să fie fonetismul. În formularea principiului său, Papiu-Ilarian ia în considerare toate împrejurările istorico-politice, care caracterizau viața și limba poporului, acordînd o atenție deosebită românilor din Transilvania: „Românii din Transilvania, care se află în mijlocul atîtor limbi străine, mai mult decît toți ceilalți Români, să se adopere din toate puterile a scrie în stilul cel mai simplu și cu ortografia cea mai simplă și mai ușoară, *cu deosebire cu ortografia cea mai fonetică posibilă*" (subl.n.) [35].

Respingînd supremația etimologismului, apărată dramatic de Cipariu, Papiu-Ilarian nu neagă total aportul acestuia, ci manifestă o înțelegere supe-

---

[32] Al. Papiu-Ilarian, *Istoria Românilor din Dacia superioară*. Schița vol. III, Sibiu, 1943, p. 3.

[33] Al. Papiu-Ilarian, *Răspuns la scrisoarea D. Canonic Cipariu*, în „Concordia", II (1862), nr. 100 (144), p. 397.

[34] Al. Papiu-Ilarian, *Încheierea unei Disputațiuni de lana caprina*, în „Amicul școalei", IV (1863), nr. 14, p.107.

[35] Al. Papiu-Ilarian, *Gramatica lui Șincai*, în *Tesauru de monumente istorice pentru România*, tom. I (1862), p. 95.

rioară a faptelor, în baza căreia apreciază cu circumspecție și recunoaște necesitatea valorificării contribuției ambelor principii, după cerințe, în elaborarea normelor corecte pentru scrierea limbii române, așa cum, alături de alte principii, o va face, mai tîrziu, ortografia actuală. El și-a dat seama că trebuie utilizată capacitatea fiecărui principiu, pe măsura posibilităților sale, de a contribui la realizarea scopului scrierii: „Temeiul unei bune ortografii nu e numai etimologia, precum pretinde d. Cipariu, ci și fonetica: *„sic scribendum judico quomodo sonat*, zise bătrînul Quintilian, că armonia între cele două principii, între principiul etimologic și cel fonetic, iar nu tirania unuia asupra celuilalt, este baza unei adevărate ortografii; că principiul etimologic nu are de a face, precum învață d. Cipariu, numai concesiuni celui fonetic,... ci cum că amîndouă aceste principii deopotrivă au să domnească în ortografie" [36]. În felul acesta, Papiu-Ilarian recunoștea ambelor principii dreptul și competența de a contribui la stabilirea unei ortografii, care, în virtutea scopului formulat, trebuia să fie, cu desăvîrșire, fonetică. De aceea, pentru a întări această concluzie, în răspunsul său la scrisoarea lui T. Cipariu, revine și subliniază cu hotărîre că: „Nu este țară unde să se simtă mai mult și mai urgent decît în Transilvania, lipsa unei ortografii *cît s-ar putea mai simple și fonetice* (subl.n.) și a unei Gramatici cît s-ar putea mai facile, adecă mai Române, chiar pentru că mintea cea facile a Românilor de acolo e preocupată de mersul cugetării celei complicate a celor mai grele limbi din lume" [37].

Pentru reproducerea fidelă a pronunțării, pentru redarea tuturor sunetelor specifice limbii noastre, Papiu-Ilarian, menținîndu-se pe aceeași poziție înaintată, este acum adeptul folosirii semnelor fonetice. În articolul publicat în *Tezaur*, precum și în „Răspunsul" său, el a criticat pe Cipariu pentru omiterea semnelor: „a califica, cum face dumnealui, semnele fonetice de zale legate de picior ul unor etc., acestea sînt des mots d'esprit, în care poate excela D. Cipariu, dar prin care nu probează nimica" [38]. Menținerea semnelor este lucid argumentată prin necesitatea respectării principiului fonetic, și a trăsăturilor fonetice specifice limbii române: „A omite semnele de tot, noi din parte-ne, ne încredințărăm *din experiență* (subl.n.) că însemnează, nu numai a îngreuia foarte citirea, dar aceea ce este mai mult, însemnează *a sacrifica partea fonetică a limbii, elementul cel mai important, cel mai distinctiv al limbii noastre*, (subl.n.) căci ni ci una din limbile romanice nu se bucură de atîta varietate de sunete ca limba română. o varietate frumoasă care ortograful român nu poate, nu-i este iertat a o trece cu vederea". De aceea el stigmatizează eforturile latiniștilor de a încorseta scrierea în cîteva reguli fixe, inaccesibile maselor: „A reduce toate semnele la regule fixe este greu și mai cu neputință; și chiar cînd s-ar putea, învățarea atîtor reguli ar fi o greutate filologică, cel puțin nefolositoare celei mai mari părți a publicului cititor" [39].

---

[36] Al. Papiu-Ilarian, *Încheierea unei Disputațiuni de lana caprina* în, „Amicul școalei", IV (1863), nr. 14, p. 106.

[37] Al. Papiu-Ilarian, *Răspuns la scrisoarea D. Canonic Cipariu*, în „Concordia", II (1862), nr. 100 (144), p. 397.

[38] *Ibidem*, p. 396.

[39] Al. Papiu-Ilarian, *Gramatica lui Șincai*, în *Tesauru de monumente istorice pentru Românîa*, tîm. I (1862), p. 94.

Aceste convingeri în legătură cu elaborarea ortografiei s-au reflectat în practica scrisului său. Formîndu-şi o concepţie realistă, ştiinţifică, despre limbă, Papiu-Ilarian şi-a negat opiniile împărtăşite în tinereţe. El recunoaşte cu intrasigenţă şi imparţialitate propriile erori, pe care acum le condamnă fără cruţare. Elocventă este aprecierea pe care o exprimă asupra *Istoriei românilor din Dacia superioară*, redactată la 1851, într-o ortografie latinizantă, ceea ce face dificilă consultarea ei [40]. Caracterizînd situaţia limbii din Transilvania, se foloseşte, pentru ilustrare, tocmai de istoria sa, faţă de care adoptă o privire obiectivă şi severă: „Spre dovadă să se consulte limba eruditelor opere ale Dlui Cipariu, şi mai ales istoria mea publicată la Viena, ale cărei multe şi enorme greşeli de limbă, astăzi după 12 ani, eu cel dintîi le recunosc. Să ne recunoaştem cu toţii rătăcirile şi să ne îndreptăm" [41]. De aceea, în răspunsul adresat lui Cipariu, condamnă ortografiia istoriei, dezvăluind cu exigenţă pericolul pe care îl reprezenta: „Eu unul, precum am zis şi în *Tezaur*, după o experienţă şi un studiu de limbă, făcut (precît am putut) în 12 ani în toate ţările române, m-am încredinţat că acea ortografie nu este mai puţin periculoasă decît ortografia Dlui Cipariu pentru firească cultură a limbii şi a literaturii române" [42]. În acest fel, după cum însuşi precizează, experienţa, prin care trebuie să înţelegem contactul strîns cu poporul şi cu limba acestuia, studierea ei amănunţită, i-au oferit lui Papiu-Ilarian o nouă optică, situîndu-l la polul opus opiniilor din tinereţe şi făcîndu-l susţinătorul unor principii deosebit de valoroase şi utile.

*

Problema elaborării ortografiei, analizată amănunţit de Papiu-Ilarian, îi prilejuieşte formularea altor concluzii pozitive. El discută, în cuprinsul polemicii cu Timotei Cipariu, două aspecte ale acestei acţiuni: în primul rînd, determinarea factorului căruia îi revine dreptul şi datoria de a *propune*, (subl.n.) normele ortografice; în al doilea rînd, aspectul lingvistic care trebuie să stea la baza operaţiei de stabilire a anumitor norme. De la acestea, autorul ajunge la definirea altei idei preţioase şi anume că ţinta tuturor acestor eforturi trebuie să fie realizarea unităţii limbii.

În legătură cu prima chestiune, Papiu-Ilarian respinge cu hotărîre autoritatea individuală în elaborarea ortografiei: „literaţii n-au dreptul de a lovi în aceste principii aşezate de popor, de a modifica limba, de a o schimonosi, de a o schimba (sic)" [43]. În egală măsură, el contestă dreptul vreunei societăţi de a *impune* ortografia, mai ales cînd aceasta reprezintă numai o parte a colectivităţii lingvistice: „Limbă şi ortografie nu poate produce, nici impune, nici un guvern, fie al Papei, al Cezarului sau al Sultanului; nu poate impune nici chiar

[40] Cf. şi V. Netea, *Al. Papiu- Ilarian şi locul său în dezvoltarea istoriografiei române*, în „Studii", tom. 17 (1964), nr. 6, p. 1386.

[41] Al. Papiu-Ilarian, *Răspuns la scrisoarea D. Canonic Cipariu*, în „Concordia", II (1862), nr. 100 (144), p. 397.

[42] *Ibidem*.

[43] Al. Papiu-Ilarian, *Răspuns la scrisoarea D. Canonic Cipariu*, în „Concordia", II (1862), nr. 100 (144), p. 397.

o adunare literară, ba nici chiar o adunare suverană legislativă. *În republica literară nu are loc tirania ci numai libertatea deplină*" [44]. Făcînd aluzie la hotărîrea adunării „Asociațiunii", din 1862, de la Brașov, el proclamă categoric: „O societate literară are dreptul de a *propune* (subl.n.), nu ce a *impune* (subl.n.) ortografic, pînă și prin brachium quasi seculare al guvernului, precum se face în Transilvania" [45].

Rezultă că Papiu-Ilarian nu era împotriva statornicirii unor norme de către o societate literară sau o academie ci, dimpotrivă, își exprimă dorința „de a vedea odată o ortografie stabilită de o societate erudită" [46], însă numai cu condiția respectării principiilor formulate, între care autoritatea limbii poporului avea rolul precumpănitor. În această operație el pune un accent deosebit pe unirea eforturilor, avînd ca țel suprem asigurarea unității limbii, idee ce orientează întreaga sa activitate lingvistică, ca o reflectare a convingerilor sale politice.

Cercetînd aspectul lingvistic ce trebuia luat în considerare în elaborarea ortografiei, autorul rămîne credincios poziției exprimate în anii tinereții. Stabilirea unei ortografii fonetice adecvate, trebuia să se întemeieze pe vorbirea poporului, pe pronunțarea literară. Papiu-Ilarian, respectînd îndemnul rostit de Bărnuțiu în adunarea de la Blaj, vede în legătura cu poporul chezășia de a nu greși, îndemnînd pe cărturari să o respecte ca pe un foc purificator:, „cei Ardeleni, cari au rătăcit în ale limbii, întoarcă-se iarăși la poporul din carele au ieșit" [47]. Oglindind cu fidelitate vorbirea poporului, scopul ortografiei era de „a scrie cum vorbește lumea Română" [48].

*

Discuțiile privind problemele ortografiei se împletesc, în polemica ivită, cu criticile competente la adresa reprezentanților latinismului. Spicuirea lor este importantă și necesară pentru întregirea ideilor sale, deoarece ele oglindesc obiectivitatea și ținuta științifică a discuțiilor, capacitatea de a discerne elementele de rezistență din operele contemporanilor, oglindind, totodată, saltul făcut, în raport cu orientarea de la începutul activității.

Din conținutul acestor aserțiuni, Papiu-Ilarian se dovedește un adversar neîmpăcat al latinismului. El este printre primii intelectuali transilvăneni, care au criticat ortografia „Asociațiunii", încă din momentul adoptării ei, arătînd că: „Măsuri ca cele propuse Adunării din Brașov sînt de natură a împiedica toată libera cercetare, toată dezvoltarea naturală, tot progresul" [49].

---

[44] Al. Papiu-Ilarian, *Tesauru de monumente istorice pentru România*, în „Concordia", II (1862), nr. 83, (127), p. 328.

[45] Al. Papiu-Ilarian, *Răspuns la scrisoarea D. Canonic Cipariu*, în „Concordia", II (1862), nr. 100 (144) p. 396.

[46] Al. Papiu-Ilarian, *Răspuns la scrisoarea D. Canonic Cipariu*, în „Concordia", II (1862), nr. 100 (144), p. 396.

[47] Al. Papiu-Ilarian, *Încheierea unei Disputațiuni de lana caprina*, în „Amicul școalei", IV (1863), nr. 14, p. 107.

[48] Al. Papiu-Ilarian, *Răspuns la scrisoarea D. Canonic Cipariu*, în „Concordia", II (1862), nr. 100 (144), p. 397.

[49] Al. Papiu-Ilarian, *Tesauru de monumente istorice pentru România*, în „Concordia" II (1862), nr. 83, (127), p. 328.

De aceea nu-și ascunde regretul în fața acestor hotărîri, care au făcut „să se piardă o ședință scumpă cu dispute de lana caprina și cu propuneri ortografice demne de zîmbetul și de compătimirea oamenilor cu minte" [50].

Dintre cărturarii vremii, se oprește la cei doi reprezentanți ardeleni ai latinismului: A. T. Laurian, în Principate și T. Cipariu, în Transilvania, detașînd cu discernămînt și obiectivitate meritele acestora și condamnînd cu asprime aberațiile lor ortografice: „Așa este, am lăudat întru cele de lăudat și Tentamele critic și lucrările de limbă ale Dlui Cipariu, dar totdeodată am zis că să se ferească Românii și de ortografia de la Blaj și de aceea a Tentamelui, pentru că și una și alta sînt împiedecătoare culturii" [51].

Răspunzînd criticilor vehemente, dar neîntemeiate, ale lui Timotei Cipariu, Al. Papiu-Ilarian dezvăluie cu curaj neajunsurile sistemului ciparian și consecințele acestuia: „Să vorbească și să scrie mai lăsînd la o parte cel principiu etimologic, care, singur de sine și nemoderat pe dreptate egală de cel fonetic, duce la exclusivism, la unilateralitate, la pedantism, la misticism, la aristocratism, la absolutism, la intoleranță, la mînie, la ceartă și sfadă, la tiranie și în fine, la cădere în limbă; principiu care, consecvent, ne-ar duce mai departe de sanscrită" [52]. Cîntărind meritele lingvistice ale lui Cipariu, se dovedește un spirit delicat și obiectiv, formulînd, cu intuiție și discernămînt, o apreciere, a cărei valabilitate timpul a confirmat-o pe deplin: „nu prin ortografie are să-și cîștige d. Cipariu vreodată merit la Români; așa numita ortografie a d-sale s-a născut moartă pînă și în Ardeal; întru cît e a domniei sale nimeni nu o urmează; meritul și lauda d-lui Cipariu sînt studiile ce a făcut asupra monumentelor bătrîne ale limbii române, d-lui își poate cîștiga un merit și prin un dicționar ce ar compune de cuvintele vechi ce a găsit în acele monumente" [53].

Toate ideile lui Alexandru Papiu-Ilarian în privința ortografiei, din această perioadă, îl îndreptățesc a fi considerat ca un reprezentant consecvent al fonetismului, în raport cu ceilalți intelectuali din Transilvania contemporani cu el, avînd ca tovarăș mai apropiat de idei doar pe Visarion Roman. Observațiile sale sînt cu atît mai însemnate, cu cît ele erau îndreptate împotriva ideilor lui T. Cipariu, fruntașul latinismului din Transilvania, din acel timp, fapt care a făcut ca ele să se bucure de o mare răspîndire și care explică, totodată, reproducerea lor în periodicele de seamă ale vremii.

*

Dacă preocupările lui Al. Papiu-Ilarian pentru elaborarea ortografiei răspundeau cerinței de cultivare a limbii, prin normarea ei, altă problemă de care se ocupă istoricul ardelean, derivată din aceeași cerință, este aceea a îmbogățirii limbii sub aspect lexical, a înnoirii vocabularului.

---

[50] Al. Papiu-Ilarian, *Încheierea unei Disputațiuni de lana caprina*, în „Amicul școalei", IV (1863), nr. 14, p. 110.

[51] Al. Papiu-Ilarian, *Răspuns la scrisoarea D. Canonic Cipariu*, în „Concordia", II (1862), nr. 100 (144), p. 396.

[52] Al. Papiu-Ilarian, *Încheierea unei Disputațiuni de lana caprina*, în „Amicul școalei", IV (1863), nr. 14, p. 107.

[53] *Ibidem*, p. 109.

Papiu-Ilarian considera că vocabularul trebuie să țină pasul cu stadiul de evoluție a poporului și a limbii sale, să reflecte în permanență progresele înregistrate în viața materială și spirituală a acestuia. Pe temeiul acestui raport, el condamnă maniera folosirii anacronice a unor arhaisme, care aveau echivalente mai noi în limbă și care îngreuiau comunicarea. Referindu-se, în polemica cu T. Cipariu, la acest aspect al limbii cărturarului blăjean, îi impută cu ironie exagerarea: „să mai lase la o parte și cei arhaismi sarbezi și rîncezi de vechi, monumentali ce sînt, despre care se amăgește d. Cipariu cînd crede că în limbă ar fi tot atît de gustați ca și rîncezeala cea bună în faimosul curechi unguresc" [54]. De asemenea, el condamnă cu asprime și cea altă practică, mult mai periculoasă, care era la modă în acel timp, de folosire exagerată a unor neologisme ce nu erau necesare și înțelese, înstrăinînd limba de popor. Vorbind despre limba lui I. Pușcariu, pe care, în general, îl apreciază că: „scrie într-o limbă mai română de cum scriu frații de peste Carpați", combate întrebuințarea unor neologisme neadaptate și pe care limba nici nu le-a accentuat: „Și totuși, chiar și în frumosul discurs al domnului Pușcariu dăm peste cîteva cuvinte și fraze care, ne temem, cam greu vor fi înțelese de *toți* (subl.n.) Românii, precum: *se confitează* (se mărturisește), *excipientă* (luînd afară), *părți custătoare,comprobare fatigătoasă* ș.a." [55].

Papiu-Ilarian, apreciind necesitatea și utilitatea împrumuturilor, sprijină adoptarea de cuvinte noi, pentru exprimarea realităților noi din viața poporului, dar numai în funcție de nevoile comunicării și după adaptarea lor la sistemul fonetic și morfologic al limbii noastre.

În acțiunea de cultivare a limbii literare, istoricul ardelean ridică la rangul de principiu călăuzitor limba poporului, poporul trebuie să fie singura autoritate în materie de limbă, fiind recunoscut ca atare de către autor: „Poporul era suveran în limbă și suveran are să și rămână de-a pururea, pierzînd chiar toate celelalte libertăți". Dar limba poporului nu este perfectă și „întru formarea ei încă cere îndeplinitori. Acești îndeplinitori, acești ordinatori, trebuie să fie fideli geniului, principiilor, logicei fundamentale a limbii poporului"[56].

Principiul formulat de autor dobîndește acum o valoare absolută, incontestabilă. În eforturile lor pentru desăvîrșirea limbii, literații trebuie să pornească de la limba poporului, care să îi orienteze și pe care să o respecte: „literații au dreptul și datorința de a cultiva limba după principiile așezate de popor" [57]. Sinteza și rezultatul acestor eforturi trebuie să fie o limbă unitară, așa cum s-a mai arătat: „a vorbi și a scrie cum vorbește lumea română".

---

[54] Al. Papiu-Ilarian, *Încheierea unei Disputațiuni de lana caprina*, în „Amicul școalei", IV (1863), nr. 14, p. 107.

[55] Al. Papiu-Ilarian, *Gramatica lui Șincai*, în *Tesauru de monumente istorice pentru România*, tom. I (1862), p. 79.

[56] Al. Papiu-Ilarian, *Gramatica lui Șincai*, în *Tesauru de monumente istorice pentru România*, tom. I, (1862), p. 87—88.

[57] Al. Papiu-Ilarian, *Răspuns la scrisoarea D. Canonic Cipariu*, în „Concordia", II (1862), nr. 100 (144), p. 397.

*

Problema unității limbii ocupă un loc de seamă în gîndirea lui Al. Papiu-Ilarian. El subliniază că acestui scop final trebuie să i se subordoneze toate preocupările lingvistice. Istoricul ardelean, care la 1852 își încheie tomul al III-lea al istoriei cu îndemnul profetic, reprezentînd sinteza și concluzia acesteia: „Așa, unire politică națională, naționalitate să fie scopul întreprinderii fiecărui Român" [58], a fost unul dintre cei mai înflăcărați militanți pentru unitate statală [59]. El a înțeles rolul însemnat al unității limbii pentru desăvîrșirea statului unitar român. De aceea afirmă cu convingere: „Scăparea noastră este numai în unire. . ."[60]

În memoriul adresat principelui Cuza, prin care îl îndeamnă să desăvîrșească actul de la 24 ianuarie, prin unirea Transilvaniei cu România, vorbind despre acest „stat ideal al Românilor", atestă unitatea limbii, pe care o folosește ca argument pentru a-l convinge pe domnitor: „Locuitorii sînt tot români, tot în mase compacte; vorbesc tot o limbă, fără dialecte; Românul din extremitatea Maramureșului se înțelege cu Românul din Galați sau Brăila" [61].

Intervențiile sale în problemele limbii sînt pătrunse de intenția de a atenua divergențele, de a convinge pe contemporani de necesitatea înțelegerii, pentru înfăptuirea scopului comun: unificarea și cultivarea limbii literare. De pe această poziție el își manifestă dezacordul față de măsurile adoptate de adunarea de la Brașov a „Asociațiunii", pentru că ele nu reprezentau voința întregii națiuni române, purtînd semnele provincialismului. Opus acestor măsuri, el cere și consideră, ca și Heliade și Negruzzi, că elaborarea ortografiei, care avea să contribuie substanțial la unificarea limbii, nu poate să fie decît rodul eforturilor unite, al înțelegerii în cadrul unei societăți, alcătuită de cărturari din toate părțile locuite de români: „Numai bine să se ieie aminte că precum la 1851 am înțeles o societate compusă de literați din toate părțile române, iar nu numai de Ardeleni, sau Moldoveni, sau Munteni; de asemenea înțeleg și acum; crezînd că ar fi trist cînd o ortografie ar purta semnele provincialismului; ar fi periculos cînd o asemenea ortografie ar veni exclusiv din partea literaților unei provincii unde, din nenorocire, de abia este încă iertat a vorbi și scrie românește" [62].

Dacă unitatea limbii constituia un factor important în lupta pentru făurirea statului național unitar, în schimb, Papiu-Ilarian înțelegea că numai înfăptuirea unității statale va oferi condiții depline pentru desăvîrșirea unificării limbii literare și cultivarea ei: „Eu unul nu am îndoială, că din moment ce Românii din Transilvania vor păși și ei în viața publică a statului, natura și

[58] Al. Papiu-Ilarian, *Istoria Românilor din Dacia superioară. Schița vol. III*, Sibiu, 1943, p. 157.

[59] Victor V. Grecu, *Un precursor al desăvîrșirii unității statale, Al. Papiu-Ilarian*, în „Familia", IV (1968), nr. 10, p. 17.

[60] Al. Papiu-Ilarian, *Istoria Românilor din Dacia superioară, Schița vol. III*, Sibiu, 1943, p. 3.

[61] Al. Papiu-Ilarian, *Memoriu inedit*, în „Revista pentru istorie, arheologie și filologie" I (1882), vol. I, p. 142.

[62] Al Papiu-Ilarian, *Răspuns la scrisoarea D. Canonic Cipariu*, în „Concordia", II (1862), nr. 100 (144), p. 396.

necesitatea împrejurărilor înseși îi va sili a lăsa pedantismul la o parte, aristocratismul, și a vorbi și scrie cum vorbește lumea Română [63].

Personalitate de mare prestigiu în acel timp, Alexandru Papiu-Ilarian a dovedit și în problemele limbii, ca și în celelelalte domenii, aceeași înțelegere superioară a imperativelor vremii, același simț al realității, aceeași intuiție a perspectivelor și tendințelor progresiste. Gîndirea sa lingvistică a cunoscut o evoluție interesantă și semnificativă, pornind de la ideile latiniste, îmbrățișate în tinerețe, pînă la afirmarea competentă și hotărîtă a unor principii deplin valabile privind cultivarea și unificarea limbii literare, care au avut repercursiuni directe asupra scrisului său. Concepția sa progresistă din anii maturității a fost determinată de observarea atentă a situației concrete a limbii din timpul său, de sesizarea și cunoașterea aprofundată a nevoilor acesteia, de studierea și prețuirea limbii poporului, de discernămîntul cu care a selectat în evoluția acesteia elementele și direcțiile pozitive. Datorită faptului că ideile din tinerețe nu erau originale, nu s-au bucurat de circulație deosebită și n-au exercitat nici o influență, reprezentative pentru orientarea sa lingvistică rămîn convingerile ferme exprimate după jumătatea secolului, care definesc superioritatea poziției sale în problemele limbii, depășind pe ceilalți contemporani din Transilvania și alăturîndu-se concepțiilor promovate de Negruzzi și Russo. Părerile sale au avut darul de a contribui la răspîndirea și statornicirea ideilor înaintate despre limbă, constituind o ripostă categorică la adresa latinismului.

Adept al alfabetului latin, Papiu-Ilarian a luptat pentru o ortografie fonetică, opiniile sale îndreptățindu-l de a fi considerat cel mai consecvent și mai tipic reprezentant al fonetismului în rîndul cărturarilor ardeleni ai generației sale. Apărători ai fonetismului în Transilvania au fost și Aron Florian [64], Visarion Roman, Al. Lapedatu [65], Pavel Vasici [66], însă poziția și atitudinea cea mai intransigentă și înaintată, prin toate articulațiile sale, rămîne aceea a lui Al. Papiu-Ilarian.

El a arătat că acțiunea de cultivare a limbii trebuie să se bazeze în permanență pe limba poporului ca un principiu călăuzitor, apreciind, totodată, aportul împrumuturilor de cuvinte pentru îmbogățirea limbii literare, în raport cu necesitățile dezvoltării ei. Rezultatul final al tuturor preocupărilor lingvistice trebuia să fie unitatea limbii, ca un factor important în lupta pentru făurirea statului național unitar român.

Ideile sale despre limbă constituie o contribuție valoroasă la dezvoltarea și unificarea limbii literare, ele reflectă o apreciere circumspectă și matură a situației și necesităților acesteia, situarea hotărîtă, în toate împrejurările, pe pozițiile limbii poporului, ale cărui interese le-a apărat întotdeauna în activitatea sa.

---

[63] *Ibidem.*

[64] Victor V. Grecu, *Aron Florian și problemele limbii române*, în „Limbă și literatură", vol. 18, 1968, p. 139 ș. u.

[65] G. F. Țepelea, *Problema unității limbii literare în periodicele transilvane din preajma Unirii (1855)*, în „Limbă și literatură", vol. 13, 1967, p. 143.

[66] I. Breazu, *Pavel Vasici și problemele limbii*, în „Cercetări de lingvistică", X (1965), nr. 1, p. 58.

LIMBA PERSONAJELOR LUI CARAGIALE ÎN RAPORT CU EPOCA (ȘCOALA, PRESA VREMII)

GABRIEL ȚEPELEA

În concepția lui Caragiale *a crea* însemnează „a apuca din haos elemente brute, a le topi împreună și a le turna într-o formă care să îmbrace o viață ce se diferențiază într-un chip absolut hotărît de tot ce nu este ea; aceasta este puterea naturii și a artistului“ [1]. Întrebarea supremă pe care trebuie să și-o pună artistul este dacă opera „viează“, dacă sunetele, cuvintele, liniile, formele specifice pe care le îmbracă opera de artă deșteaptă „un înțeles“ [2]. Artiștii fac greșeala de a se întreba mereu dacă opera lor va rămîne și cît timp va rămîne. Mult mai firesc ar fi să se întrebe „opera aceasta viează?“. Căci, interesează după el, „viața nu durata vieții“... „Insecta e vie iar piramida, nu“ [3]. O operă de artă în care pulsează viața trebuie să fie izvorîtă din viață, să se supună legilor vieții. „Precum dar viața nu poate în natură să îmbrace decît o structură de dimensiuni, de proporții și relații de economie intimă, supuse imperiului necesității, asemenea intenția artistică, pentru existența și menținerea ei proprie, trebuie să îmbrace o formă de expresie, o structură materială cu dimensiuni proprii, proporții și relații de economie intimă, absolut necesare“ [4].

Potrivit acestei concepții, axată pe structurarea unică a vieții în opera de artă în raport cu intențiunea, diferențierile din tratatele de retorică despre stil: „stil..., clar..., concis..., sublim..., patetic“ etc., sînt neavenite. În fond există un singur stil, unicul veșmînt cerut de intențiune: „stilul potrivit“.

În teatru, în literatură, în artele plastice, problema poate fi redusă la formula populară „te prinde, nu te prinde“. Dincolo de această formulă străduniile sînt zadarnice: dacă artistul n-a găsit modalitatea care să *comunice* (viața) și să *se comunice* (pe sine, prin ceea ce are specific, prin ceea ce îl „prinde“) imaginea artistică cade în gol, intențiunea s-a transformat în „monstru neviabil“.

Situînd artistul pe același plan cu natura, acordîndu-i asemenea naturii privilegiul de „a apuca din haos elemente brute“ și de a le organiza după criteriile specifice artei în scopul de a realiza viața, Caragiale îi atribuie implicit și marea răspundere a căutării cuvîntului impus cu necesitate, a stilului potrivit, a veșmîntului unic. În ce sens s-a realizat această căutare ne precizează însuși autorul: „Nu de dragul cuvintelor am căutat să născocesc o povestire. Eu de hatîrul povestirii caut într-adins cuvintele“ [5].

---

[1] I. L. Caragiale, *Cîteva păreri*, în vol. *Despre literatură*, Espla, 1956, p. 83
[2] *Idem*, p. 70, 84
[3] *Idem*, p. 70
[4] *Idem*, p. 82
[5] I. L. Caragiale, *Opere*, vol. I, București, 1930, prefața lui Paul Zarifopol, p. XXIX.

*

Pot fi identificate anumite modele lingvistice (termeni, ticuri verbale, etc.) caragealiene în viața instituțiilor (școală îndeosebi) cu care scriitorul a venit în contact? Cu alte cuvinte, în ce măsură a existat caragialismul lingvistic la contemporani și care este procentul de inventivitate al autorului? Întrebarea este pretențioasă și ea nu poate primi un răspuns satisfăcător decît printr-o cercetare mai vastă. Totuși considerăm că materialul pe care-l avem la îndemînă oferă cîteva premise ce pot fi luate în considerare.

Modelele latinizante oferite de școală și presă.

O cerere a lui Caragiale din 1864 (pe atunci absolvent a patru clase primare) către direcțiunea școlii primare numărul 1 din Ploiești ne oferă un model autentic de limba pe care și-o însușise Caragiale de la institutorii acestei școli.

Domnilor,

Creatorul mi-a graciat încă patru ani de viață materiale și dv. în acești patru ani ați așezat piatra fondamentale a întregii mele vieți morale.

M-aș socoti și mai mult chiar decît ingrat dacă împreună cu născătorii mei naturali nu așî ama și estima pre renăscătorii mei morali.

Domnilor! am trecut sub patronagiul și instrucțiunea dv. acele 4 clase primare cu succesul ce vă este cunoscut.

Sunt decis împlinind dorința mea, a născătorilor mei și datoria către patrie a urma calea învățăturei.

Vin dar printr-aceasta a vă ruga că neconsiderînd verice nemulțumiri veți fi întîmpinat din parte-mi în timpul petrecerei mele de elev pe băncile școalei, să-mi eliberați un certificat constatatoriu al succesului meu în menționatele clase.

Acest certificat îmi va rennoi în toată viața mea, recunoștința către dv. și-mi va aminti tinerii mei ani.

Primiți respectabilii mei profesori, stima, recunoștința și supunerea ce vă datorez și voi datora și păstra în toată viața mea în verice condiție o va așeza destinul, și-mi permiteți a mă subscri.

Al dv. prea devotat și supus elev

I. Carageali

On Domni *M. Georgescu*
B. Dragoșescu
Z. Antinescu
Profesorii școalei primare din Plouesci [6]

Indiferent dacă proaspătul absolvent al școlii primare din Ploiești și-a compus singur petiția sau a fost ajutat de tatăl său, el trebuia să aibă în vedere o formulare în spiritul propagat de școală. Or, amprenta latinistă este evidentă în formulări ca „creatorul mi-a graciat", „aș ama", etc. La originea acestor formulări stau modelele de limbă oferite de manuale și mai ales de institutorii

[6] După I. L. Caragiale, *Scrisori și acte*, ed. Șerban Cioculescu, Epl, 1963, p.181

originari din Transilvania. Primul dascăl al lui Caragiale a fost la Ploiești — după cum se știe — Zacharia Antinescu. Catalogul bibliotecii sale, pe care a ținut să-l publice, dezvăluie interes pentru o arie largă de probleme și posibilități de informare directă prin intermediul mai multor limbi: germana, latina, italiana, franceza. Ceea ce surprinde neplăcut la acest dascăl al lui Caragiale este grandilocvența care frizează ridicolul. Într-o lucrare apărută la Ploiești, intitulată *Paharul sau bunele exemple alle părinților*, Zacharia Antinescu publică *O odă adresată concetățenilor* declamată în 1865 cu ocazia lansării unei liste de subscripție pentru „clădirea unui stabilimentu în aquestu orașiu Ploesci în quare sa se predea studiele gimnaziale" din care cităm:

Căci din ăstu palatu eși-vor fii voștri cu mîndria
Deveni-vor Michai, Stephani, Mirci, Corvini, Vladimiresci
Vom avea Cavuri și Lincolni, Vachingtoni de România
O'Connelli și heroi ca Manta, Garibalzi și frați Buzesci.

O altă lucrare a sa se intitulează pretențios *Cheia universală a sciințelor umane din secolul al XIX-lea*, Ploesci, 1899. Autorul publică aici între altele și aforisme din autori celebri ca Schiller, Diderot, Racine etc., printre care presară și aforisme semnate... Zacharia Antinescu. Toate acestea pălesc însă față de monumentala înșiruire de titluri pe coperta interioară: *Cheia universală a sciințelor umane din secolul al XIX-lea* de Zacharia Antinescu, profesor onorific, Decorat cu Medalia Română „Bene merenti", Officier al Ordinului Regal Hospitalier și Umanitar „St. Catherine du Mont-Sinai", Cavaler al Ordinului Regal și Umanitar de „Mélusine" din Francia, Membru al Academiei Regale „La Stella d'Italia" din Chieti și al Academiei litterare „Della Cultura Moderna" din Pisa în Italia, Membru activ al Soc. Geografice Române și al Soc. Geografice din Lisabona în Portugalia, Membru al „Atheneului Român", Membru onorific al Societății „Pressa Română", Membru al Asociațiunii Transylvane pentru Literatura și Cultura poporului Român, și al altor Societăți științifice, literare și umanitare din Italia, Francia etc. etc.

Oricare ar fi fost meritele lui Zacharia Antinescu, asemenea etalări nu puteau să scape unui spirit critic de ascuțimea lui Caragiale. Umorul realizat în *Scrisoarea pierdută* prin înșiruirea de comitete și comiții își are în Zacharia Antinescu un prototip cert, așa după cum a observat mai de mult biograful lui Caragiale, Șerban Cioculescu. Din punct de vedere al limbii, Z. Antinescu a rămas cantonat în latinism toată viața. Ne putem închipui cum vorbea și scria Z. Antinescu în jurul anului 1860 cînd l-a cunoscut scriitorul, dacă în 1874 citim în *Calendarul bunului cetățianu* rînduri ca acestea: „Mai leșinată căzu Inca în brațele lui. Henry o sărută cu plăcere nesprimabilă și strigă cu voce tremurîndă și lacrimi: Inca! salvatoarea vieței mele! suntem uniți *allu teu în eternitate*"... Sau „În fie-quare distanțiă de quôte sépte picióre collônele se inaltia pe quelle quinqui trepte que fiequare forméza quôte unu piedestalu" [7]. Construcția „al tău în eternitate" ne îndreaptă cu gîndul spre declarația lui Rică — „un tînăr care suferă peste poate și iubește la nemurire" — sau aceea a Miței: „Nae, pe care l-am iubit, pe care l-am adorat pentru eternitate".

[7] Traducerea noveletei *Țiganca* semnată de Z.A., p. 18.

În 1900, Z. Antinescu publică o nouă lucrare *Încă trei ani de viuéață* în care un aforism de Lenau e tradus astfel: „Dumnezeu are mai multă *amoare* și *mizericordie* ca cît ar putea datora vreodată un om" (p. 11). *Amoare* și *mizericordie* erau deci termeni pe care-i utiliza curent de vreme ce îi păstrează pînă în pragul noului veac. În *O noapte furtunoasă* apar acești termeni în contextul „tu corespunzi la *amoarea* mea" (Rică), „madam, ai mizericordie de un june român". Firește că un discipol, un viitor Rică de exemplu, căruia i s-au transmis prin școală asemenea modele avea conștiința unei exprimări alese, literare și nu ridicule, cînd utiliza termeni de această factură (termenii aveau o circulație largă în cercurile latiniste, fiind consemnați în Dicționarul Laurian — Massim). În afară de exagerările generate de o aderare deschisă la direcția latinistă ca aceea a lui Zacharia Antinescu, articolele și manualele epocii poartă în alte cazuri amprenta direcției oficiale în vigoare în materie de ortografie. Astfel, manualul lui Basiliu Dragosiescu, institutor pentru care Caragiale a scris rînduri de aleasă gratitudine, este redactat tot în spirit latinist, deși, este adevărat, mult atenuat. Citim în *Estractu din Istoria Românilor, pentru usulu scolelor primarie de ambele sexe*, Ploesci, 1875: „În consequintia tractatului și a convențiunei de la Parisu, pe la finele anului 1858 se convocară adunări generale în ambele principate pentru a-și alege Domni... Astfelu Romăni(i) dupe seculi de suferintie își văzură în fine realisată ardenta loru dorință pentru unire;... equalificarea tutuloru Românilоru în facia drepturiloru și dătorieloru.." (p. 75).

Deci, Caragiale, ca orice tînăr care a trecut printr-una din școlile publice din acea perioadă controversată din punct de vedere al orientării lingvistice, a suportat pe lîngă influența regiunii de baștină, pe de o parte, influența sistemului propagat oficial de școală, pe de altă parte, influența sistemelor la care aderau — pe deasupra oficialității — unii profesori. Se poate spune că scriitorul a avut la îndemînă încă de pe băncile școlii diverse modele de orientare latinizantă. Spiritul său critic l-a ajutat însă nu numai să depășească această influență ci s-o combată ca tendință divergentă în școală.

Două precizări se impun la sfîrșitul acestui capitol:

1. La Caragiale personajele nu sînt pretexte pentru combaterea diformităților de limbaj, ca în unele piese ale lui Negruzzi sau Alecsandri. Pedagogul de școală nouă este ridicol nu numai datorită burlescului lingvistic (în componența căruia latinismul își aduce o contribuție alături de influențele germană și maghiară) ci și trăsăturilor de caracter: grandilocvența în fața celor mici, genuflexiunea în fața celor mari, contrastului dintre ideea de metodă „moghearnă" și mustruluirea copiilor. Dacă n-ar fi astfel, schițele pe tema școlară ar fi fost uitate întocmai ca schițele axate pe burlescul lingvistic care au alimentat pe vremuri revistele umoristice. Rică Venturiano nu este ridicol doar pentru sonoritatea latinistă a unor termeni ca „venitorul României" etc., ci fiindcă utilizează termeni încărcați de solemnitate în situații penibile, în toiul urmăririi lui de către Dumitrache și Chiriac. Limbajul latinist este la Caragiale doar o tușă pentru definitivarea unei trăsături, pentru realizarea portretului, dar, nu unica.

2. În epoca în care scria Caragiale, structura latinistă a unor termeni nu era suficientă pentru a realiza umorul. Dezinențe în *-țiune*, *-e*, erau considerate

literare și utilizate de personalități ale vremii și de către ziare, fără nici-o intenție umoristică. Erau ale curentului dominant, ale limbii ca instituție. Exemple: „Dupe *constituțiunea* noastră proprietatea e sacră și *inviolabile*" (Em. Protopopescu-Pache, „Alegătorul liber", an.I, 1875, nr.2) sau „Greutățile, pericolele *situațiunii anormale*, ce datorăm lipsei de uă *reprezentațiune națională* în curs de patru ani..." (D. Brătianu, „Alegătorul liber" an I, 1875, nr. 3); „În Francia cestiunea *principale* la ordinea zilei este circularea d-lui Dufaure către procurorii generali" („Alegătorul liber", an I, 1875, nr. 22); „*Redactorele* acestuia a trebuit să se ducă singur pe afară spre a regula daraverile de pînă acum" („Independența națională", Ploesci, 1877, 14 febr.).

O serie de termeni nu apar doar în limbajul personajelor instruite, sus puse, ci și *în limbajul personajelor ce vor să pară instruite*. De exemplu, Leonida în discuția sa cu Efimița definește republica „drept *garanțiunea* tuturor drepturilor"; Ipingescu îl somează pe Rică: „Stai în numele constituț*iunii*"; același Ipingescu își exprimă aprobarea, că adică l-a văzut pe bagabont, prin *idem*; Nae în scrisoarea către Didina utilizează același termen ca Rică: *angel* „Prea iubita mea *angelă*, s-a întîmplat un caz de o comedie mare, în chestia noastră..." Deci latinismele lui Rică: *angel, amoare, mizericordie, pietate* nu sînt izolate în epocă. Ele apar în limbajul unor persoane de diverse grade de cultură, diferența fiind aceea de dozaj. De aici concluzia că latinismele sînt ale epocii și că rolul lor umoristic a crescut prin îndepărtarea în timp, prin sonoritatea lor aparte.

Originea formelor de nominativ singular în *e* ale unor substantive sau adjective (ex. *amore* sau *amabile*) e greu de determinat. Asemenea nominative pot fi întîlnite în unele scrieri latiniste și sînt consemnate în *Dicționarul limbei române* de A. T. Laurian și I. C. Massim, dar nu trebuie uitată forma italiană *amore, amabile*. Faptul că „Telegraful român" combătea nominativele în *e, actore* și *profesore*, recomandînd formele actuale *actor, profesor*, ne face să credem că aceste forme au fost puse în circulație în primul rînd de către latiniști (Vezi articolul *Monarhia austrică*, 1853, nr. 11, 13, 14).

Degradarea limbajului politic

Definind *limba* drept „un corp de prescripții și practici comune tuturor scriitorilor unei epoci"[8] iar *stilul* un produs specific al scriitorului „al persoanei sale biologice", cu alte cuvinte un produs nedeliberat, „izbucnit din mitologia personală și din temperament"[9], Roland Barthes pune în discuție un al treilea factor: *l'écriture — scriitura*, care este „limbajul literar transformat prin destinația sa socială [10] și „o alegere sub presiunea Istoriei" [11]. În concluzie, în timp ce limba și stilul sînt produse „oarbe", determinate: limba de istorie, iar stilul de structura temperamentală, *scriitura* este un act de *solidaritate* istorică, indică legăturile scriitorului cu epoca sa.

---

[8] Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Ed. Gauthier, Paris, 1965, p. 13.
[9] *Idem*, p. 15.
[10] *Idem*, p. 17
[11] *Idem*, p. 18

Exemplul cel mai concludent de „scriitură" este acel al scrierilor politice. Ele se disting printr-o tonalitate generată de moment, de direcția politică. Bunăoară „scriitura" revoluționară (autorul se referă la revoluția franceză) se remarcă prin tonul emfatic, prin retorism. Expresiile, frazele utilizate de revoluționarii de la 1789 sau 1848, li se par cititorilor de astăzi umflate, debordante. Atunci însă ele erau pe măsura realității, ele puteau duce fie la suprema magistratură, fie la eșafod. „Fără îndoială că fiecare regim posedă o scriitură — continuă Roland Barthes — a cărei istorie rămîne să fie scrisă. Scriitura fiind forma angajată în mod spectacular a vorbirii, conține printr-o ambiguitate prețioasă în același timp: ființa și aparența puterii adică ceea ce este și ceea ce s-ar dori să se creadă despre ea; deci o istorie a scriiturilor politice ar constitui cea mai bună dintre fenomenologiile sociale" [12]. În concluzie, în concepția lui Roland Barthes orice sistem politic angajează atît ca fond cît și ca formă, are o „scriitură" a sa care se distinge net de scriiturile altor sisteme politice.

Oricine a urmărit presa și operele cu caracter politic ale pașoptiștilor și unioniștilor de la noi a putut constata o notă comună la toți, de „enflure" — cum o numește Barthes: o notă patetică, declamatorie. Ea era generată însă atunci de măreția țelurilor și de proporția riscurilor. Penru cei mai mulți dintre luptători și scriitori atitudinea politică a dus la ani grei de exil, închisoare și persecuții, deci nota declamatorie era generată de un angajament total, era pe măsura realității. După această perioadă eroică, s-a crezut că liberalismul roșu ar reprezenta o continuitate a aspirațiilor spre reforme sociale, spre o ordine de drept sub egida principiilor de libertate, egalitate și fraternitate. Dar în curînd apar profitorii, aspirațiile mulțimilor încep să fie electoralizate. Cuvintele, gesturile care odinioară angajau, nu mai aveau nici o acoperire.

Tînărul Caragiale se îndreaptă la început spre organele de presă liberale, care fluturau drapelul principiilor. Nu întîmplător îl găsim între 1875—1876 girant responsabil la „Alegătorul liber", iar între 1876—1877 corector la organul tinerilor liberali grupați în jurul *Uniunii democratice* [13]. Aici avea însă să afle, cu spiritul său pătrunzător, adevărul ce se ascunde sub pojghița cuvintelor. Contactul direct cu exponenții unei pretinse orientări înnoitoare, ca și rezultatele guvernării, fac din Caragiale un observator fără egal al degradării limbajului ca urmare a degradării ideilor. Pe măsură ce diferențele dintre partidele de guvernămînt se neutralizează, apelul la umbrele strămoșilor, învăluirea în stindardul tricolor crește. Pașoptismul stilistic declamatoriu se exacerbează în proporție directă cu vidul ideologic. Setea de putere face ca viața publică să devină un fel de întrecere în violențe verbale și administrative între partidele sau oamenii aflați în competiție.

Pentru unii critici din trecut, limbajul eroilor politici ai lui Caragiale părea exagerat, inventat. N. Davidescu vorbea chiar de o „inaderență" a scriitorului „la spiritul românesc". O cercetare a organelor de presă din Ploiești și București cu care scriitorul a venit în contact fie datorită originii sale prahovene, fie profesiunii de corector, ne va îngădui să arătăm că unele prototipuri lingvistice caragialiene sînt presărate prin articolele și discursurile

[12] *Idem*, p. 26
[13] Cf. Șerban Cioculescu, *I. L. Caragiale*, Ed. Tineretului, 1967, p. 43

epocii, deci caragealismul poate fi în parte reconstituit. Această reconstituire prezintă interes atît ca fenomenologie social-lingvistică cît și ca introducere în laboratorul artistic al scriitorului, în sensul de a ne pune la dispoziție anumite „elemente brute", apucate din „haos", cărora meșterul le-a insuflat o nouă viață prin alchimia talentului. În esență, deci, această reconstituire este menită să demonstreze, că scriitorul n-a șarjat realitatea lingvistică, ci doar a interpretat-o artistic, și că scriitorul n-a făcut ceea ce se crede în mod obișnuit despre autorii de scrieri comico-satirice, simple „copii după natură".

Prototipurile au existat. Trebuia să apară artistul pentru organizarea lor după legile specifice creațiunii. Pentru a prezenta datele într-o anumită ordine, vom începe cu titlul gazetelor. Fără îndoială că un titlu ca „Răcnetul Carpaților" este suficient pentru a declanșa un zîmbet, fără a face nici o asociație cu Cațavencu. Dar acest titlu aduce aminte de „Trompeta Carpaților" a lui Bolliac apărută la 1 martie 1865, se încadrează în sistemul ditirambic post-pașoptist. În anul 1884, cînd se reprezintă *Scrisoarea pierdută*, apărea un ziar „Țipătul țerei" subintitulat „organ al adevărului" iar la 1888, deci la patru ani după reprezentarea piesei lui Caragiale, apărea în provincie „Strigătul român". Este vorba de un „sistem" de denumire în acea vreme *(țipăt, strigăt, trompetă* de ce nu și *răcnet?)* care arată că scriitorul n-a ales acest titlu la întîmplare — titlul fiind unul din elementele clamării.

Termenul de *revoluție* sau „revuluție" apare adeseori în piesele lui Caragiale adus în discuție fie de personaje cu pretenții de cultură, fie de oameni mai simpli, ca Leonida. El apare însă într-o accepțiune deformată, de simplu transfer de putere sau atitudine politică. Este revelatorie în acest sens și discuția dintre Leonida și Efimița. În concepția lui Leonida „revuluția" este un fel de reprezentație publică pentru care „te îmbraci frumos" și la care ajungi pe jos, îndreptîndu-te spre centrul orașului, spre teatru. Vorbind mereu de 48, de marile momente din istoria patriei, burghezia de după 1870 face din ideea de revoluție o parodie. Devalorizarea semantică a termenului nu este întîmplătoare.

În ziarul „Alegătorul liber" anul 1875, nr. 69 — ziar la care lucra atunci și Caragiale — citim această invitație la revoluție într-un articol de fond: „Pentru a pune capăt posițiunei în care ne găsim avem trebuință de o revoluțiune, însă de o revoluțiune pacifică, fără tulburări, fără vărsare de sînge, fără comoțiuni. *Revoluția desprețului* este aceea care ne convine mai bine, și oamenilor contra cărora ea va fi îndreptată, și stărei de lucruri ce ar avea de scop să facă să înceteze". Iată deci o definiție sui generis a revoluției în presa vremii: să convină celor „contra cărora va fi îndreptată" și vechilor stări de lucruri. Și asemenea mostre pot fi des întîlnite în presă.

Cei ce pretindeau că fac revoluție și sprijină progresul invocau cu orice prilej filiațiunea lor cu marile evenimente. „Suntem uă pleiadă de tineri, de toate condițiile și profesiunile oneste, mai toți copii ai lui 1848, crescuți în ideile sublime ale acelor zile de deșteptare și înveliți în cutele marelui drapel național de atunci"... se prezintă fondatorii ziarului „Vocea Prahovei" an 1875, nr. 1. Și „copiii" lui 1848 utilizează după mai bine de un sfert de veac limbajul unei alte epoci. Așa după cum reiese din discursul lui Far-

furidi care pornește de la anul 1821 (Trahanache îi cere să sară la 48 iar Cațavencu la 64), enumerarea evenimentelor mai importante din istoria patriei făcea parte din ritualul electoral al vremii. În „Vocea Prahovei" nr. 11, 1875, găsim acest îndemn revelator adresat populației Bucureștilor înaintea convocării colegiului electoral: „Bucuresci, veselă cetate a lui Bucur, floarea orașelor României capitală a țării, ești chemată la alegere, fă-ți datoria. Deșteaptă-te și fii Bucurescii eroismului român de la 1848, Bucurescii poporului din 1857, Bucurescii unirii din 1859, Bucurescii din... 1866 cînd sfărîmași despotismul cu speranța să întronezi libertatea". Procedeul era deci un clișeu curent. Dandanache invocă drept justificare a pretențiilor sale de a avea un loc în cameră „familia (mea) de la patuzsopt..." Deosebirea constă doar în faptul că unii oratori sau gazetari făceau apel la date istorice mai multe și mai îndepărtate, iar alții se mulțumeau cu date mai puține și mai apropiate de țelul urmărit.

Termenii *onorabil* și *stimabil* utilizați de Caragiale atît pentru a marca o deosebire socială netă față de „amploaiați" „bagabonți" etc., cît și ca formule de ședință, apar cu o deosebită frecvență în presa vremii. „Domnu Costea-Foru, demisionînd din Președinția Camerei a zis: Nu împărtășesc opiniunele *onorabilei* majorități" („Prahova", nr. 13, 1871). „Subsemnatul, domiciliat în comuna Cornești, plasa Ialomița, județul Dîmbovița, cu onoare vă rog a publica în *stimabilul* d-voastră ziar următoarele..." („Vocea Prahovei", nr. 3, 1876). În presa vremii accepțiunea acestor termeni este cea curentă, de politețe. La Trahanache ei primesc, prin deasa repetare, semnificația unor ticuri verbale. Devalorizarea semantică este atît de mare încît în aceeași intervenție după formula clasică „ai puțintică răbdare, stimabile", Cațavencu este declarat „plastograf patentat" și ridicat de Ghiță cu oamenii lui. Deci *stimabile* și *onorabile*, departe de a avea sensul originar, se încarcă în acest din urmă caz de valori antitetice. O altă formulă de ședință a lui Trahanache este „sunt cestiuni arzătoare la ordinea zilei" sau „avem cestiuni arzătoare la ordinea zilei". Și această formulă este curentă în presa vremii. „În Francia, cestiunea principale la ordinea zilei este circulara d-lui Dufaure către procurorii generali" („Alegătorul liber" an I, 1875, nr. 22). „Cestiunea cea mai arzătoare la ordinea zilei este revizuirea constituțiunii de la 1866..." („Alarma", Ploesci, 25 martie, 1884) „Cestiunea cea mai arzătoare la ordinea zilei este convențiunea comercială cu Austro-Ungaria..." („Alarma", Ploesci, 3 martie, 1885). În structurarea lui Trahanache, formula aceasta curentă primește noi valori în legătură cu „aveți puțintică răbdare".

În timp ce „avem cestiuni arzătoare la ordinea zilei" servește drept „captatio benevolentiae" față de auditor, a doua formulă „aveți puțintică răbdare" atrage atenția atît asupra problemelor ce urmează cît și asupra rutinei prezidentului obișnuit cu temporizarea. Cumulul de clișee, structura binară și ordinea clișeelor nu sînt întîmplătoare. Elementul „brut" cules din presa vremii apare în partitura lui Trahanache ca un element cerut de vîrstă, rutină și caracter. În ritualul întîlnirilor electorale și al articolelor de gazetă intră și invocarea „situației dificile prin care trece țara". Cațavencu utilizează formula drept paravan în momentul negocierii scrisorii pierdute

cu Tipătescu: „Dă-mi voie stimabile, un om politic trebuie, este dator, mai ales în *împrejurări ca acele prin care trece patria noastră*, împrejurări de natură a hotărî o mișcare generală..." Replica lui Tipătescu este imediată: „Ei, să lăsăm frazele, nene Cațavencule! Astea sunt bune pentru gură-cască..." Cu alte cuvinte astea sînt fraze pentru alții, pentru vulg, nu e cazul să fie puse în circulație între oameni de meserie. Caragiale a cules acest clișeu electoral din presa și întrunirile vremii. În ziarul „Prahova", 1871, nr. 13, citim: „Ne potînd trata azi despre căderea fostului Minister și causele ce a provocat-o ne reservăm plăcerea de a face aceasta prin numărul fiitor; tot ce putem avansa *este că în împregiurările mai multu decît dificile în care ne aflăm pe cît orice* tendințe de abdicare n-ar potea fi decît uo lipsă de recunoscință către un popor ce nu poate fi deloc responsabil de manoperile unor politici pentru interes pe atît ori-ce șicane prin care ar voi D-nii deputați a provoca abdicarea, astăzi ar fi uo crimă de les-națiune". Sau un alt citat din schița *Monopol*, în care scriitorul prezintă preocupările societății ieșene: „Și aperitive și mezeluri și vorbă și discuție asupra *«situațiunii dificile în care se găsește țara în urma tristelor evenimente*, ca să zicem așa, și-n fața atîtor reforme ce această situațiune le reclamă imperios, dacă ne putem pronunța astfel» ... „Deci în gazete, în întruniri, la aperitive, dificultățile țării sînt pe primul plan al preocupărilor aparente cu un scop precis: acoperirea intereselor personale. De observat că acest clișeu apare în partitura celui mai odios demagog, Cațavencu. Prin debitarea repetată, aproape mecanică a clișeului în momentul tranzacției cu Tipătescu, scriitorul a voit să sublinieze, pe de o parte, frecvența clișeului, pe de altă parte, cinismul personajului care-și drapează interesele meschine sub faldul marilor interese colective.

Nici procedeele retorice nu scapă de devalorizare. Este cunoscută formula latină „dixi et salvavi animam meam" utilizată de tratatele de retorică drept un exemplu de încheiere a unui discurs în care s-au rostit adevăruri zguduitoare. Din formula de mai sus, s-a păstrat în presa epocii doar primul cuvînt „dixi" tradus prin perfectul compus „am zis". Cu această formulă își încheia Farfuridi celebra sa dilemă: „Din două una, dați-mi voie, ori să se revizuiască, primesc, dar atunci să nu se schimbe nimica; ori să nu se revizuiască, primesc! dar atunci să se schimbe pe ici pe colo și anume în punctele esențiale! Din această dilemă nu puteți ieși... *Am zis*! Asemenea formulări sentențioase erau frecvente în „Vocea Prahovei" din Ploiești, unde C. Ionnescu, redactorul șef al ziarului, avea obiceiul să-și încheie articolele pe care le considera mai importante prin formula „am zis": „...dacă azi dreptarea se poate influența — ceea ce nu cred — mîine dreptatea poporului condusă de mîna lui dumnezeu îi va pedepsi precum merită. *Am zis...*" (*Către judecătorii mei!*, în Vocea Prahovei", an I, 1875, nr. 41). „Iar dacă D-nii alegători cred că starea lucrurilor este altfel de cum o vedem noi, că ea le presintă toate fericirile și prosperitatea cum zice D. Catargiu, primul Ministru, prin circulara sa manifest, către prefecți la adresa alegătorilor; și că, mai putem merge înainte așa, îngreuind și mai mult datoria publică, meargă să voteze cum le dictează dinastia ministerială prin Ispravnicii și Poliții

și prin zapcii săi, de a căror frică ar proba că știu. Și, răspunderea însoțită de blasfemele țării, va cădea asupra capului lor și a averii lor; căci pe ei are să privească mai mult plățile ruinătoarelor datorii, de mai multe sute de milioane, în care au băgat visteria țării ce altădată era atît de avută și prospera. *Am zis...*" („Vocea Prahovei", an II, 1876, nr. 24). „Cerem dar destituirea primarilor rurali pentru ca săteanul să răsufle și să se simtă liber; și cerem ca aceasta să se facă *cît mai neamînat*, căci altrăminte avem dreptul să zicem: pentru POPOR nu s-a făcut nimic; nici o garanție, nici un balsam vindecător suferințelor lui. *Am zis*" („Vocea Prahovei", an. II, 1876, nr. 38). „Zicem acestea pentru că noi cunoaștem suferințele nefericiților săteni din acest județ. Guvernul actual a venit la cîrmă cu hotărîrea să readucă domnia moralității și a legilor, să ridice crediul statului, să pedepsească pe cei culpabili și să se facă dreptate celor asupriți. Astfel fiind orice moment care se pierde este foarte scump; am dori dară să se lucreze în acest sens mai cu repeziciune. *Am zis* („Vocea Prahovei", an. II, 1876, nr. 34).

Structura telegramelor

Întreaga presă este invadată în perioada alegerilor de telegrame. Ele sînt alcătuite de obiceiu din fraze declamatorii urmate de exprimări eliptice care generează prin ambiguitatea lor un umor savuros. De exemplu, alegerea ca senator a lui Dumitru Brătianu este salutată prin următoarea telegramă (din „Alarma", Ploiești, 1884, nr. 36): „Alegătorii colegiului I de senatori vrînd să dovedească și de astă dată că sînt vii, v-au ales senator. Să trăiți ilustre cetățene. Ceilalți balotagiu. Gr. Giani, D. Mărgăritescu". O alta: „Sîngele a curs în Mehedinți, în întrunirea de astă seară. Patru capete sparte probează libertatea alegerilor." Exemplele ar putea continua pentru a demonstra că presa a constituit punctul de plecare al lui Caragiale în *Telegrame*. Notăm că „Telegramele electorale" adresate regelui, guvernului, etc. beneficiau de o rubrică aparte în presa vremii, ocupînd în perioada de vîrf chiar o pagină întreagă de ziar.

Procesele verbale, scrisorile către redacție, telegramele electorale publicate în presă conțin elementele brute utilizate de scriitor în realizarea unor lucrări ca *Proces verbal*, *Urgent*, *Telegrame*. Este vorba, bineînțeles, de structura scriiturii și nu de simple copii. Dezlănțuirea verbală a demagogilor duce la ignorarea logicii. Ei se *îmbată* și *îmbată* pe alții cu vorbe ca acestea, înserate de ziarul ploieștean „Alarma": „Voiți domnilor deputați să dărîmați biserica și clasa de mijloc *n-aveți decît să duceți pînă la sfîrșit opera voastră:* noi în numele poporului și în numele lui Dumnezeu vă strigăm basta" („Alarma", Ploiești, 1884, nr. 40). Semnificativ este faptul că acest discurs parlamentar a la Cațavencu e reprodus cu entuziasm de un ziar ploieștean dintr-un ziar din capitală, „Deșteptarea". De unde concluzia că familia spirituală a lui Cațavencu e prezentă la tribune și în gazete, nu e izolată ci găsește admiratori. Și aceasta în același an cu reprezentarea piesei *O scrisoare pierdută*.

Alte modele lingvistice

Celelalte corespondențe lingvistice excerptate de noi din presa vremii, pînă acum, nu pot fi grupate în capitole mai mari. Le vom prezenta totuși într-o anumită ordine.

Devieri semantice. Tautologii. Pleonasme.

În scena a VIII-a din actul al II-lea, Veta explică lui Jupîn Dumitrache că „musiu Rică și cu Zița *compătimesc* împreună", adică se iubesc, suferă unul pentru altul. Sorgintea acestei devieri semantice față de limba literară ne este indicată chiar de autor. În actul al II-lea, scena I-a după plecarea lui Chiriac, Veta fredonează prima strofă din *Portretul unui necunoscut* de G. Sion:

> Cînd ore de-ntristare vor turbura vreodată
> Frumoasa-ți inimioară, tu vezi portretul meu
> Și crede că eu sufăr cu tine de o dată
> Și c-amîndoi atuncea *compătimim* mereu.

Veta nu face decît să adaoge adverbul „împreună" unui semantism pus în circulație de poetul G. Sion. Iată deci că citarea unor exemple de „incultură" a personajelor lui Caragiale nu este concludentă fără o coroborare cu limbajul vremii. Este unul din puținele cazuri cînd Veta utilizează un termen mai pretențios iar devierea i-a fost imprimată de literatura vremii.

Sensul unor cuvinte ca „a insulta" este neclar în mintea unor personaje de tipul lui Crăcănel. Acesta se revoltă: „Un dobitoc, un infam care era adineaori aici, *m-a insultat cu palme*". *(D'ale Carnavalului)*. Presa contemporană ne oferă exemple chiar mai ridicole de utilizarea acestui verb. Deși se credea un om mai „dezghețat", un cetățean din comuna Cornești, județul Dîmbovița, scria astfel: „Domnule subprefect, relatează cetățeanul amintit ziarului discuția ce-a avut loc în localul primăriei, D-voastră sînteți ținuți de lege *a insulta persoanele* ce vin în pretorul primăriei *nu în detrimentul statului* ci *în folosul lui* și a spune în față-mi că-mi trageți nuiele? D-nu subprefect bazat pe ideile D-sale și văzîndu-se că cu dreptele mele răspunsuri nu-i vine la socoteală au ordonat pe dată arestarea mea" („Vocea Prahovei", 1876, nr. 3). Devierile de sens nu sînt inventate. Personajele vor să pară dezghețate, culte, dar vocabularul îi trădează. „L'homme est offert, livré par son langage, trahi par une vérité formelle qui échappe à ses mensonges intéressés ou généreux" — subliniază Roland Barthes [14]. Acesta este unul din mijloacele cele mai frecvente utilizate de Caragiale pentru a sublinia contradicția dintre ceea ce vreau să pară personajele și ceea ce sînt în realitate.

Insuficienta asimilare a neologismelor face ca în limbajul presei, ca și în limbajul eroilor lui Caragiale, tautologiile și pleonasmele să apară cu o frecvență deosebită. În ziarul „Independența națională" din Ploiești, anul

[14] Roland Barthes, *op. cit.*, p. 70

1877, nr. 14, citim: „Mulțumim unora dintre bunii noștri lectori cari cunoscînd ce *dificultăți* și cîte *greutăți* sînt de învins... noi am putut ajunge la ținta dorită". Sau un alt exemplu din „Vocea Prahovei" (1875, nr. 1): „*Matinal*, mă *sculasem de dimineață*..." Nu întîmplător, de sigur, pleonasmul este utilizat de Caragiale ca un mijloc de caracterizare al scrisului gazetăresc. Exemplu: „Din cauza vîntului *violinte* care *sufla puternic* de la occidinte spre oriinte incendiul a produs o mare panică..." (Extras dintr-un „ziar opozant") [15].

Dar și un personaj mai puțin pretențios ca Veta se lasă ispitită să vorbească „pe radical" utilizînd pleonasme în fața unui om cu joben ca Rică: „Bărbatu-meu suferă grozav de gelozie și e *în stare a fi capabil* să te omoare" *(O noapte furtunoasă)*.

Construcții gramaticale

Construcții de tipul aceleia utilizată de Dandanache *„nu fățea să nu fațem măcar act de prezență"* — sînt frecvente în ziarele ploieștene. Exemple: „Paneleniștii greci... *n-au putut a nu-și arăta* pe față ura contra marelui diplomat" („Independența națională", Ploiești, 1877, 14 februarie). „Scopul nobil ce-l are *nu putem a nu-l* aplauda..." (Ibidem). Avem a face cu dubla negație cu rol afirmativ, menită a sublinia caracterul imperios, de absolută necesitate al unei acțiuni. În cazul replicei lui Dandanache, rolul stilistic al construcției este evident. Pentru un personaj greoi, sclerozat, era mijlocul cel mai adecvat de afirmație pe care scriitorul l-a ales din presa vremii. La realizarea efectului umoristic se mai adaogă aici și repetarea verbului *„nu fățea să nu fațem..."*

În actul al II-lea din *O noapte furtunoasă*, Rică văzîndu-se în situația de a fi „umflat" de Dumitrache, se adresează astfel Vetei: „Cucoană, *ești* o damă venerabilă, profit de ocaziune spre *a vă ruga* să primiți asigurarea înaltei stime și profundului respect, cu care am onoare a fi al domniei-voastre prea supus și plecat Rică Venturiano..." Acest amestec între sistemul de adresare familiară la persoana doua singular *ești*, cu adresarea oficială la persoana a doua plural, își găsește prototipul în presa vremii. C. Ionnescu, redactorul șef al ziarului „Vocea Prahovei", se adresa astfel într-o scrisoare publică în nr. 15, 1875, directorului poștelor: „Absoluta necesitate în care mă găsesc mă consiliază *să-ți adresez* o epistolă domniei tale directaminte ca șef superior al telegrafelor și poștelor din țeara noastră. Scim că *dv. sunteți* foarte ocupat fiind că acest serviciu cere uă laboare escesivă; dară scim asemenea că *sunteți* animat de uă dorință nobilă și nemărginită ca să vedeți fonționînd într-un mod regulat telegraful și mai ales poșta noastră română..." Sistemul este același. De observat însă în timp ce în scrisoarea citată este vorba de o confuzie într-un act public, scris la rece, în opera lui Caragiale, confuzia are un dublu rol de a sublinia, pe de o parte, frecvența automatismului sistemului de adresare, pe de altă parte, de a sublinia trecerea de la o persoană

[15] *Momente și schițe*, EPLA, 1952, p. 34 (vezi *Temă și variațiuni*).

la alta sub presiunea momentului. Rică știe că salvarea sa se găsește în mîinile Coan'i Vete, de aici trecerea bruscă la tonul de petiție, instituțional, concretizat în formula: „profit de ocaziune a vă ruga să primiți asigurarea înaltei stime..." etc.

*

O cercetare mai vastă ar putea identifica și alte modele lingvistice din epocă, valorificate de Caragiale în prezentarea critică a societății contemporane. Corespondențele lingvistice semnalate permit totuși cîteva concluzii:

1. Orice studiu asupra limbii unui scriitor trebuie să fie precedat de o cercetare asupra limbii din perioada respectivă, în toate compartimentele.

Din lucrarea de față a reieșit, credem, necesitatea abordării diferențiate a straturilor lexicale din opera lui Caragiale. Elementele de factură latinistă din piesele de teatru aparțin epocii, sînt ale limbii ca instituție literară, de aceea ele nu apar deformate (dictonul „Box populi, box dei" e preluat direct ca dicton latin și deformat ca atare). În cazul unor termeni ca *redactore*, *mizericordie* etc., umorul este generat de sistem, de singularizarea exotică a termenilor pe măsura îndepărtării în timp și nu de deformările ce aparțin personajelor (fonetismele din schițele pe teme pedagogice sînt dialectale și deci periferice față de limba literară, de exemplu: descrești̯endo, frat'e, moghearnă). Ele nu individualizează personajele prin pronunție sau construcții sintactice ci ridiculizează un limbaj. Pedagogii nu se deosebesc între ei prin limbă, ci doar prin intriga și acțiunea scenetelor. Cu totul alta este situația franțuzismelor. Puține sînt personajele Carageliene care nu deformează într-un fel sau altul neologismele de origine franceză (fonetic, semantic, etc.) dar prin aceste deformări, personajele se diferențiază din punct de vedere cultural, social, sau chiar după regiunea de proveniență (apar franțuzisme moldovenizate, de exemplu). Se pot distinge deci în linii mari în opera lui Caragiale deformări de limbă ce aparțin epocii și deformării ale personajelor.

2. Caragiale n-a șarjat limba epocii. Se poate spune, dimpotrivă, că adeseori deformările fonetice și semantice, procedeele retorice, „scriitura" vremii, par incredibile. Identificarea unora dintre „elementele brute" apucate din haos ne permite să urmărim mai îndeaproape acea „topire" a elementelor brute împreună — de care vorbea scriitorul — organizarea lor conform legilor specifice creației artistice.

Acest drum schițat fugar uneori, aici, rămîne să fie discutat aparte, la capătul unei cercetări exhaustive asupra materialelor de epocă.

CONTRIBUȚIA LUI NEGRUZZI ÎN DOMENIUL LITERATURII PAREMIOLOGICE*

I. C. CHIȚIMIA

Scriitorii generației de la 1848 sînt pionieri în diverse direcții de activitate științifică, literară și culturală. Ei nu se imită și nu se repetă, fiecare găsind noi surse de explorat și fiecare apucînd alte drumuri ale scrisului și ale valorificării fondului de cultură a poporului român. N. Bălcescu, M. Kogălniceanu, V. Alecsandri, C. Negruzzi, Al. Russo, uniți prin același ideal politic și cultural, sînt totuși personalități cu preocupări diversificate, cu capacitate și stiluri individuale atît în ce privește verbul creației literare cît și în ce privește, între altele, pasiunea investigației și aprecierii folcloristice. Lucrul acesta se dovedește prin aprofundarea studiilor despre ei.

Astfel, C. Negruzzi este, pe lîngă autorul neîntrecutei nuvele istorice *Alexandru Lăpușneanu*, sau al altor scrieri, și un bun cunoscător, un prețuitor al folclorului românesc mai ales în anumite laturi ale sale. Articolul său despre *Cîntece populare a Moldoviei*, apărut în „Dacia literară" în 1840, este cunoscut și valorificat cum se cuvine, de multă vreme. Nu s-au arătat însă mai adîncit meritele sale în domeniul paremiologiei, în care este și un inițiator. Contribuția sa în acest sector este condensată într-o schiță sub formă de scrisoare, *Scrisoarea XII* , cu subtitlul *Pîcală și Tîndală sau morală moldovinească*, publicată în „Albina românească", nr. 15, din 19 februarie 1842. Făcînd parte dintr-un șir de alte „scrisori" cu conținut variat, schița aceasta a fost tratată în linii mari, deși, analizată mai atent, ea dovedește că nu a fost realizată dintr-un condei, ci este construită și șlefuită dintr-un bogat material paremiologic, pe care Negruzzi l-a adunat cu osteneală și l-a valorificat în diferite scrieri dar mai ales sub forma unei schițe literare, cu un conținut în desfășurare organică, deci cu o anumită ordonare sau clasificare a materialului, fapt care i-a solicitat o prealabilă meditație.

Paremiologia este un sector de cultură și literatură populară care a trezit din vechime interesul oamenilor de carte, prin mijloacele stereotipe dar plastice de exprimare a unor judecăți sau adevăruri. Spre deosebire de alte categorii folclorice, proverbele au devenit de la început bunuri culturale intrate în limbajul zilnic, atît al oamenilor simpli cît și al intelectualilor. Cu vremea s-a simțit că fac parte din tezaurul de limbă națională ca simboluri în exprimare metaforică sau colorată. De aceea, de la început proverbele au fost adunate sub forma înșiruirii alfabetice a dicționarelor și au pur-

* Comunicare prezentată la sesiunea consacrată centenarului morții lui C. Negruzzi, la Iași, în ziua de 20 septembrie 1968.

tat chiar numele de dicționare de proverbe, continuate pînă în vremuri moderne [1].

Una dintre primele încercări de paremiologie se datorește umanistului Erazm de Rotterdam, care a publicat opera sa *Adagia*, în prima ediție din 1508 culegînd și comentînd cîteva sute de proverbe și maxime antice, grecești și latinești, în edițiile ulterioare ajungînd la cîteva mii. Urmînd exemplul lui Erasm, Pàolo Manuzio (1512—1574) a alcătuit o culegere din cele mai expresive proverbe, cu titlul *Adagia optimorum utriusque linguae scriptorum omnia*, care de asemenea a trezit interesul intelectualilor timpului. Dintre lucrările vechi merită să fie amintit un celebru dicționar al lexicografului polonez Grzegorz Knapski, care pe lîngă două mari volume al unui dicționar de limbă latin-polon-grec și polon-latin [2], a publicat și un al treilea de proverbe, de mare preț și astăzi, sub titlul *Adagia polonica*, Cracovia, 1632 [3].

Firește, marea resurecție paremiologică s-a petrecut la începutul sec. al XIX, ca în cazul tuturor disciplinelor moderne. Atunci au apărut diverse lucrări și dicționare [4]. Dar în sec. al XVIII-lea și al XIX-lea proverbele au început să intre în prelucrări și construcții literare de tot felul.

De unde i-a venit lui C. Negruzzi ideea de a alcătui schița cu conținut paremiologic din *Scrisoarea XII*? Proverbele au constituit materiale de construcție artistică, pornind cu secole în urmă. Un scriitor polonez din epoca Renașterii, Biernat din Lublin a introdus într-o *Esopie*, prelucrată de el în versuri și tipărită în 1522 la Cracovia, sute de proverbe polone, unele cu largă circulație. Pictorul olandez Pieter Bruegel (1525—1569) a realizat, în stil grotesc, o curioasă panoramă picturală, în care a tradus, după cum a arătat Wilhelm Fraenger [6], aproape o sută de proverbe, cele mai multe cu circulație universală [7]. Proverbele sînt prezente în creații ale lui Shakespeare, în opere ale clasicilor francezi din sec. al XVII-lea, în scrieri din sec. al XVIII-lea etc. Tema lor a constituit adesea pretext pentru piese de teatru [8]. Alteori au intrat în număr considerabil în asemenea creații. De exemplu, dramaturgul polon Aleksander Fredro a folosit într-una din comediile sale, și anume în *Pan Jowialski*, reprezentată în 1832 și tipărită în anul 1835, peste 100 de proverbe din cele mai expresive, care sînt în fond o frumoasă și specifică colecție paremiografică poloneză.

Firește, C. Negruzzi a fost un om de serioasă cultură și a cunoscut scrieri întrețesute cu elemente paremiologice. Totuși, schița sa paremiologică *Pîcală și Tîndală sau morală moldovinească* își are sursa de pornire într-o scriere

---

[1] Cf. I. C. Chițimia, *Paremiologie*, în SCLF, IX, 1960, nr. 3, p. 467 și urm.

[2] Grz. Knapski, *Thesaurus polono-latino-graecus*, Cracovia, 1621; t. II: *Latino-polonicus*, Cracovia, 1626.

[3] Vezi J. Puzynina, *„Thesaurus" G. Knapiusza. Siedemnastowieczny warsztat pracy nad językiem*, Wrocław, 1961.

[4] Vezi P. A. Duplessis, *Bibliographie parémiologique*, Paris, 1874; W. Bonser, T. A. Stephens, *Proverb Literature*, Londra, 1930; A. Taylor, *The Proverb*, Cambridge, 1931; S. Singer, *Sprichwörter des Mittelalters*, Berna, 1944.

[5] Biernat z Lublina, *Ezop*, Cracovia, 1522.

[6] W. Fraenger, *Der Bauern-Bruegel und das deutsche Sprichwort*, München—Leipzig, 1923.

[7] Cf. I. C. Chițimia, *op. cit.*, p. 483—484.

[8] Vezi creația lui Alfred de Musset și a altora.

populară de tip similar, care în românește încă nu se tipărise, dar circula în diverse manuscrise, mult căutate, și anume în *Istoria lui Archirie și Anadan*. Ca și Archirie, Păcală este de fapt un înțelept care îi dă lui Tăndală principii de viață, exprimate prin proverbe populare. Dacă între Archirie și Anadan relația este de la unchi la nepot, între Păcală și Tăndală ea este de la naș la fin, dar șirul proverbelor se deschide aproape identic, după cum se poate convinge oricine comparînd cele două opere.

Desigur, C. Negruzzi n-a păstrat decît o mică parte din preceptele proverbiale ale romanului *Archirie și Anadan* și în locul tonului grav a pus note glumețe uneori de umor gras, într-o veritabilă tonalitate populară. Scriitorul moldovean a înlocuit ades proverbele romanului cu altele vizînd aceeași învățătură: cumpătarea, fidelitatea, neînsoțirea cu omul prost și nebun *(Nebunul n-asudă nici la deal, nici la vale)*, neîncrederea în nepot, în care se simte, de fapt, Anadan *(Nepotul e salba dracului)* și altele.

Construcția schiței are o structură bine gîndită, plecînd de la principii de viață socială în general și urcînd prin relații de viață practică pînă la intimitatea vieții personale, în care femeia și nevasta ocupă locul de vîrf. Așadar, cu un număr de peste o sută de proverbe, din cele mai bine alese și de trăinicie folclorică, folosind în același timp comentariul său excelent printre proverbe, Negruzzi a efectuat o schiță plină de savoare. Viabilitatea schiței sale rezultă și din faptul că autorul a înțeles perfect spiritul popular folcloric pînă în a întrebuința o serie de proverbe, considerate ca vulgare și eliminate de unii editori ai operii sale [9], deși poporul le-a folosit și încă le folosește cu seninătate și candoare, fiindcă el nu percepe nici urmă de vulgarism în cuvinte care i se par cu putere de comunicativitate și de expresivitate ca toate celelalte cuvinte, fiind introduse în locuțiuni și proverbe fără nici o intenție de vulgaritate.

Se observă, de asemenea, că C. Negruzzi a știut să selecteze din mulțimea de proverbe românești pe cele mai autentic populare (unele dintre ele formulate în dulce grai moldovenesc), fapt neobservat în nici una dintre înregistrările timpului, în care se simte cu destulă ușurință sau rudimentul sau intervenția de condei a culegătorului. Negruzzi a avut simțul valorii permanente. Iată cîteva exemple din modul de comportare în relațiile sociale generale ale omului: *Nu baga mîna unde nu-ți fierbe oala, nici căuta cai morți să le iei potcoavele*[1] ; *vorba multă-i sărăcie omului; paserea pe limba ei pere; cine gonește doi iepuri nu prinde nici unul; mai bună e o învoială strîmbă decît o judecată dreaptă; lupul părul schimbă, iar naravul ba; din coadă de cîne sită de matase nu să mai face; cine se mestecă în tărîțe îl mănîncă porcii; vrabia malai visează; c-un rac tot sarac, c-un pitic tot calic* etc. Aceeași calitate a proverbelor și zicătorilor se vede și în celelalte grupări consemnate de Negruzzi.

Dar farmecul schiței lui C. Negruzzi nu constă numai din înșirarea seacă a unor proverbe cu poezia lor populară, ci și din comentariul tot atît de plin de duh al autorului cu care leagă proverbele. De pildă, cînd e vorba de pro-

[9] Vezi de pildă C. Negruzzi, *Păcatele tinereților*, ediția de V. Ghiacioiu, Craiova, 1937 (în „Clasicii români comentați").

[10] Stilizat de popor în *umblă după potcoave de cai morți*.

bleme administrative, Negruzzi prezintă următorul tablou în culori vii proverbiale: „Nu te-ncrede în caracterul omului în slujbă. El este o *brînză bună în burduh de cîne*. Făgăduiește multe, dar *să deie Dumnezău, mamă, să fiu eu fată*! Nu gîndi c-o să scapi de dînsul. *Banul rău nu se perde*, și *are ac pentru cojocul tău*, nici socoti că s-a îndrepta: *calul bătrîn nu mai învață a juca*. Cînd nu-i în slujbă, e omul cel mai de treabă, dar *postește robul lui Dumnezeu, că n-are ce mînca*; și cîte spune sînt o frumoasă poveste, dar mare minciună, căci *minciuna boierească trece în Țara Ungurească*. Caută să-ți fie supușii vrednici, ca să nu zică lumea că *cum e turcul și pistolul*. Dă-le pilda bună, pentru că *peștele de la cap se-mpute*". De remarcat folosirea unor proverbe locale cu circulație mai restrînsă, dar pline de subtilitate și efect.

La fel, tabloul referitor la nevastă și la femeie în general este o admirabilă îmbinare a comentariului (de expresie tipic populară) și a proverbelor: „Cînd ți s-or aprinde călcîiele, însoară-te pîn'a nu îmbătrîni, căci *însuratul de tînăr și mîncarea de dimineață n-au greș*; și *bătrînul amorezat e ca chiroșca cu pasat*. Fă cunoștință cu fata; n-o lua numai pe auzite, pentru că *nu se mănîncă tot ce zboară*, și se-ntîmplă: *de departe trandafir și de-aproape borș cu știr*; (...) *Bate șeaua să-nțeleagă iapa*, căci *femeia-i dracul: șede în deal și prăvale carul în vale*; dar *nu întinde ața să se rupă*".

În general, schița aceasta este un giuvaier scriitoricesc și folcloric. Dar ea a fost și un impuls pentru alte opere similare. Cu cinci ani mai tîrziu de la apariția ei, în 1847, Anton Pann prelucrează romanul popular care l-a inspirat pe Negruzzi, adică *Istoria preaînțeleptului Arghir cu nepotul său Anadan*, revizuind prelucrarea în 1850 și 1854 și introducînd în ea un mare număr de proverbe noi populare, ceea ce n-au observat nici specialiștii, luînd lucrarea drept un autentic roman popular, descoperit și publicat de Pann. Multe dintre proverbele introduse de Negruzzi sînt reluate de A. Pann. De exemplu, învățătura *să te silești a fi totdeauna la mijloc de masă și la colț de țară* din chiar începutul seriei de proverbe ale lui Negruzzi apare la A. Pann sub forma *totdeauna la cap de țară să-ți faci casă și să-ți alegi loc la mijloc de masă*. De asemenea, sfîrșitul schiței lui Negruzzi, cu proverbe privind femeia este reluat de Pann, folosind uneori chiar aceeași idee sau formulare în comentariu: *nu te apuca s-o păzești* [*pe femeie*]; *mai lesne poți păzi un cîrd de iepuri* (la Negruzzi); *mai bine să păzești crîngul cu iepuri decît pe dînsa* (la Pann). În același sens, Pann reproduce următorul proverb și comentariu din Negruzzi: „vezi cum a fost maică-sa, căci *pe unde a sărit capra, mai presus o să sară iada*", care la Pann devine „uită-te la muma sa și cunoaște pe fie-sa. Că *unde a sărit capra o să sară și iada*". Aceste paralele, precum și altele, dovedesc dependența lui Pann de Negruzzi, în tipul respectiv de scrieri.

Schița lui C. Negruzzi are însă și o importanță strict folclorică sau filologică și lingvistică, printr-o serie de variante la proverbele cunoscute în general sau prin proverbe și zicători rare, uneori locale. De exemplu, proverbul consemnat de Negruzzi *dreptul îmblă totdeauna cu capul spart* este o formă primară la ceea ce s-a generalizat mai tîrziu sub formularea *dreptatea (adevărul) umblă cu capul spart*. La fel, *șede pe magar și caută magarul* își are un corespondent destul de expresiv și răspîndit în *călare pe alba și-ntreba de ea*, sau *vrabia malai visează și calicul comîndare* își găsește cu vremea acoperire

în formularea șlefuită *vrabia malai visează și calicul praznicul*, după cum proverbul următor, notat de Negruzzi, *calul bătrîn nu mai învață a juca* a devenit mai frecvent sub forma *calul bătrîn nu mai învață să meargă-n buestru*. Multe alte proverbe înregistrate de Negruzzi ajută la studierea variantelor diverse și a desăvîrșirii lor artistice în popor. Dar revelatoare sînt și proverbele cu o frecvență folclorică mai mică, totuși realizate în expresie sugestivă: *ciocoiul e ca răchita: de ce-l tai, de ce răsare; dobînda mare rupe ciochinile* (la șea), din cauza încărcăturii grele; *nici oaia cu doi miei, nici lupul flămînd* [11]; *haide, tată, să-ți arăt pe mama; joacă ursul la cumătru, poate a juca și la tine* etc. Uneori proverbele înregistrate de Negruzzi au culori complementare la ceea ce se cunoaște din altă parte, precum *bețivului și dracul îi iese cu oca-nainte*, beția fiind zugrăvită dincolo de Olt într-o altă formă: *la Drăgășani și sfinții sînt cu nasurile roșii*.

Se pot face multe alte comentarii comparative care dovedesc importanța specială paremiologică pe care o prezintă schița lui C. Negruzzi. Există însă și cazuri în care proverbul notat de Negruzzi ajută la lămurirea lingvistică și filologică a unor vestigii paremiologice, rămase imprimate în locuțiuni proverbiale. De pildă, locuțiunea *la Paștile cailor*, care exprimă plastic adverbul temporal „niciodată", ridică probleme de interpretare. Ea se aude și sub forma *la Paștile calului*, dar o sărbătoare zoologică *Paștile cailor* sau *calului* nu există nici măcar în calendarul babelor [12], în afară de această locuțiune adverbială persistentă în limba comună. În fond, ea a rezultat dintr-o îndelungată întrebuințare a unui proverb, înregistrat prima dată de C. Negruzzi. Acest proverb fiind concentrat cu vremea într-o locuțiune a dat naștere la o formație hibridă și la o confuzie, care se vede și la Anton Pann în *Povestea vorbii: Trăiește, murgule, la Paști iarbă verde să pași* [13]. De fapt, proverbul în formulare primordială se află la Negruzzi: *Să trăiești murgule, să pași iarbă verde*, așa cum se găsește și în folclorul bulgar: *мрау, коню, за зелене мрава* „să trăiești, murgule, pînă la iarbă verde", de unde și altă formă românească bine cunoscută *paște, murgule, iarbă verde*. Proverbul descinde dintr-o veche anecdotă în care un cal prăpădit trage să moară de foame în plină iarnă, iar stăpînul îl roagă să reziste pînă la primăvară că-i va da iarbă verde să pască. Calul a murit totuși de foame, fiindcă promisiunea stăpînului nu i-a ajutat cu nimic. De aci s-a născut proberbele citate mai sus, care, prin asociere între „păscutul ierbii" devenit *paște* și sărbătoarea *Paștelui* plasată primăvara, s-a abstractizat cu vremea în simplă zicală la *Paștile calului*, pierzîndu-se deci sensul concret primar: *la păscutul calului*. Considerații filologice se pot face încă în legătură cu multe alte proverbe înregistrate de C. Negruzzi.

Așadar, autorul nuvelei *Alexandru Lăpușneanu* este o personalitate complexă, profund cunoscătoare a culturii poporului, care, într-o „scrisoare", aparent minoră, a lăsat un adevărat tezaur folcloric, valoros prin el însuși și prin luminile pe care le aruncă asupra domeniului paremiologiei românești.

---

[11] Proverbul cunoscut și de Iordache Golescu, *Pilde, povățuiri și cuvinte adevărate* (ms.).
[12] Vezi I. A. Candrea, *Iarba fiarelor*, București, 1928, p. 123.
[13] Cf. A. Pann, *Povestea vorbei*, ediție de M. Gaster, București, 1943, p. 413.

ASPECTE TEMATICE ALE CÎNTECULUI LIRIC DIN NORDUL MOLDOVEI

STELIAN CÎRSTEAN

Mobilitatea unghiului de percepție a realității reflectate în operă, determinată obiectiv, de poziția socială a cîntărețului, sau subiectiv, de specificul sentimentului exprimat, condiționează delimitările tematice și, deci, varietatea speciilor liricii populare. Sentimentele au, evident, o valoare general-umană, ceea ce conferă, printre altele, caracterul colectiv cîntecului liric, dar ponderea unui anumit sentiment în repertoriul liric local și viziunea asupra lumii pe care o implică sînt argumentele principale ale specificului său, în raport cu repertoriul liric al altor zone folclorice. „Alcătuind o expresie totală a unui mod deosebit de simțire și a unei viziuni particulare a lumii, fiecare populație va exprima în poezie o imagine completă a universului și a omului, văzută din perspectiva mentalității care a generat-o." [1]

Unul dintre motivele poetice cele mai frecvente, determinat social sau etic, *sentimentul înstrăinării* străbate lirica populară tradițională în întregimea evoluției ei istorice concretizîndu-se, deopotrivă, în bocet și doină, baladă și strigătură, cîntec de lume sau de dor. Unele imagini sînt preluate și de cîntecele populare noi, din prima perioadă a evoluției lor, ilustrînd antiteze dintre viața din trecut și cea nouă. Forme vechi ale înstrăinării se mai întîlnesc în folclorul obiceiurilor și în basme.

Zonal, cîntecele propriu-zis de înstrăinare, sau cele asupra cărora își extind ecourile, nu prezintă prea mari deosebiri. Pentru zona de nord a țării semnificativă este absența aproape totală a cîntecelor de înstrăinare avînd ca motiv plecarea la muncă la oraș, proletarizarea, ca și frecvența redusă a cîntecelor de haiducie care încorporează acest motiv.

Se pare că, uneori, în lirica înstrăinării sau a jelei și a norocului, cîntecul și — e suficient sieși, echivalent în imagini al unei îndurerări-limită, paralizantă aproape. „De săracă ce-s săracă/, Nice apa nu mă-neacă/. De străină ce-s străină,/ Nice apa nu mă mînă./ Nu se-ndură-a mă mîna/, Mă vede străină-așa," [2]. Bogăția repertoriilor acestor categorii lirice face dovada originei poeziei populare în zone psihice străbătute mai ales de reflexele întunecate ale unei întristări ce nu-și caută remedii.

Căile înstrăinării sînt multiple: înstrăinarea prin moarte, prin căsătorie, prin plecarea la armată sau haiducie, înstrăinarea prin plecarea la muncă în oraș, prin suferințe. Într-un cîntec de jale al fetei înstrăinată prin căsă-

---

[1] Ion Biberi, *Poezie, mod de existență*, E.P.L., 1968, p. 56.

[2] Textele sînt reproduse după culegerea Stelian Cîrstean, *Folclor din Moldova-de-Sus*, în *Folclor din Moldova*, II, E.P.L., 1969.

torie întîlnim cîteva elemente caracteristice pentru concepția localnicilor cu privire la reușita în viață: „Pădure verde de brad,/ Măicuță-ai avea păcat,/ M-ai făcut și m-ai lăsat./ Și mi-ai dat lumea nainte,/ Să mă țin, de-oi fi cuminte,/ Și mi-ai dat lumea pe mînă,/ Să mă țin de-oi fi stăpînă/. Măicuță, acest rînd de fete, N-au noroc, precum se vede./ Cît e toamna mai frumoasă,/ N-au noroc să steie-acasă/, Numa-n vîrful muntelui,/ La casa străinului."

În opoziție cu lirica de dragoste, dar înrudit, prin valențele sentimentului, cîntecul de înstrăinare este produsul unui spațiu fizic și pisihic cu mai acute determinări sociale. Satul tradițional reprezenta, cu anumite limite sociale, o mare familie, de care viața omului era legată în mod organic, pînă la determinare. Momentele ei principale — nașterea, căsătoria, moartea — încadrîndu-se în tipare stabilite prin veacuri de tradiție, părăsirea fortuită a satului echivala cu o dezrădăcinare, cu ieșirea din mediul vital și dădea naștere, sentimentului pustiitor al înstrăinării. —

Străinul denumește, în majoritatea cazurilor, pe stăpîn, iar cîntecele de înstrăinare se ridică la forța unui protest împotriva vieții silnice, lipsită de bucurii și speranțe. Întreagă această poezie ridică *pelinul* la valoare de simbol al înstrăinării. „Amar îi, Doamne, pelinul/, Dar îi mai amar străinul./ M-am muncit, m-am dat la chin/ Să fac zahăr din pelin/ Și prieten din om străin./ Dar pelinu-i tot pelin/ Și străinu-i tot străin", *sau:* „Peline, frate peline,/ Amara-i frunza pe tine/ Ca și inimioara-n mine./ Pelin beau, pelin mănînc,/ Pe pelin seara mă culc/, Dimineața, cînd mă scol,/ Cu pelin verde mă spăl".

Simbolurile înstrăinării sînt însă multiple: *spinul, cucul, amarul, neghina, pasărea străină*, sînt tot atîtea expresii ale vieții grele între străini: „Maică, cînd m-ai legănat,/ Rău, maică m-ai blestemat./ În leagăn mi-ai pus neghină,/ Să nu am în veci hodină/ Și pe perinuță spini,/ Să trăiesc între străini"/. Cîntecul de înstrăinare este de fapt un autentic cîntec de jale. Elementele naturii au o prezență simbolică, relațională; ele sînt doar numite, neînsoțite de atribute determinative: „Foiliță crengi plecate,/ Amară străinătate,/ Mult îmi ești fără dreptate./ Jelui-m-aș, vai de mine,/ Jelui-m-aș, n-am la cine./ Că pe cine am avut/ S-o dus și n-o mai venit/. Jelui-m-aș munților/ de dorul părinților/, Jelui-m-aș brazilor/ De dragostea fraților/, Jelui-m-aș florilor/, De dorul surorilor"/.

O imagine de mare frumusețe implică determinarea genetică a dorului din durerile omului înstrăinat sau neînțeles între ai săi „Cine-a zis dorului dor/ O fi fost un ghicitor/ Și cine l-o botezat/ O fi fost înstrăinat/ Și de lume ne-nțeles,/ Ca spicul ce-l necules...." A fi străin în lume sau în satul său este suprema pedeapsă pe care o poate ispăși cineva, în opoziție cu idealul de viață socială al omului din popor: „Cucule, pasăre blîndă,/ Du-te-n pădure și cîntă./ Tu pe cine ai mînie,/ Blesteamă-l, străin să fie!/ Nu-i trebuie mai mare funie/ Ca străinătatea-n lume./ Nu-i trebuie mai mare sfoară/ Ca străinătatea-n țară". Evident, cîntecul degajă ideea unei înstrăinări mai mult sociale decît etnice.

Uneori, în ipoteza singurătății impuse, sentimentul înstrăinării este exprimat în versuri străbătute de o tristețe stranie, fatală. Cîntărețul — păstor, fără îndoială — suportă cu greu lipsa celor dragi, a sătenilor: „Foiliță

rug de mure,/ Numai a mea casă-n pădure,/ Făcută din două bîrne./ Dimineața, cînd mă scol,/ N-aud nici un glas de om,/ Numai păsări ciripind/ Cucii în codru cîntînd/ Și bereznici buciumînd". Cîntecele vorbind despre jalea celor plecați în țări străine (în America, de obicei), lipsesc din repertoriul zonei noastre folclorice.

Plecarea iubitului o înstrăinează pe tînăra fată față de ai săi și de ea însăși. Dragostea este cea care dă culoare vieții, lipsa ei degradează, lipsește de sens întregul univers." De cînd badea mi s-a dus/ Numai negură s-a pus/ În ogradă și-n fîntînă/ și pe inimă străină".

În *cîntecele de cătănie*, sentimentul de înstrăinare face și mai greu de suportat lipsa celor dragi. Jalea este determinată de scoaterea din ritmul vieții zilnice, din ambianța satului de la munca cîmpului, de despărțirea de iubită, de părinți. Flăcăul pleacă parcă pentru totdeauna și cîntecul nu e departe de bocet: „Eu mă duc, mîndră, de-acasă,/ La armată, nu la coasă./ Eu mă duc mîndră, mă duc,/ La armată, nu la plug".

Pentru ciobani, cătănia echivalează cu pierderea sensului existenței, cu înstrăinarea pe care o simt și oile lîngă „ciobani din altă parte". Accentul cade pe sentimentul de durere provocat de dislocarea acestor existențe paralele: „Cîntă cucu-n doi fagani/ Că i-o tuns pe doi ciobani./ Ciobanii-s la Cernăuți,/ Oile zbiară pe munți./ Oile nu-s învățate/ Cu ciobani din altă parte./ Pînă ei s-or cătuni/ Oile s-or prăpădi./ Astăzi una, mîine una,/ Pîn-la luna/ Toată turma,/ Pîn-la anul/ Și ciobanul..."

Poezia populară a înstrăinării este expresia unei viziuni specifice asupra destinului omenesc, asupra condiției umane, în formele ei de înclinație pasională, dragoste, nostalgie, lamentație, suferință, sau de ciclu biologic.

Bogat reprezentant în repertoriul liric al nordului Moldovei, *cîntecul de lume* nu este numai un cîntec de petrecere, ci cuprinde, în mod frecvent, cugetări asupra vieții omului, căpătînd în felul acesta un marcat caracter social. Alteori, dezbătînd teme ce isvorăsc din conflictele conjugale, datorate bărbatului urît sau femeii leneșe și adultere, cîntecul de lume se apropie foarte mult de cel satiric: — „Săracul bărbatul meu,/ El lucrează și eu beu./ El lucrează la topor,/ Eu beau cu cine mi-i dor./ El lucrează la țapină,/ Eu beau ca o gospodină".

Cîntecul de lume încorporează frecvent și motivul căsătoriei după avere, cu urmările cunoscute și determinînd concluzii generale, în spiritul eticii comunității sătești: „Foicică foi de scai,/ Cît oi trăi și-oi mai fi/ Nu-mi iau fată cu moșii/ Mai bine una săracă,/ Cînd i-oi zice „taci", să tacă,/ Cînd i-oi zice „fă", să facă,/ Să iasă afară plîngînd,/ Să intre-n casă rîzînd,/ Să plîngă și să suspine,/ Să vie-n brațe la mine".

Aceste cîntece ridică la valoarea de simbol, prin contextare, *urîtul*, cuvînt cu o polisementie apropiată dorului, dar opus acestuia. Urîtul se definește ca tot ceea ce se opune nevoii de dragoste, de viață și tot urîtul denumește un sentiment foarte complex de înstrăinare sufletească. Semnificativ, în poezia populară urîtul este înfățișat în opoziție cu dragostea: „Urîtul trece prin apă/ Și strigă că nu se-neacă./ Și dragostea pe uscat,/ Tot strigă că s-o-necat".

Acest sentiment nu e nicicum echivalent cu „spleenul", cu angoase; jalea poporului nu are nimic metafizic, iar afirmarea deznădejdii nu presupune adaptarea la durere. Aceasta nu înseamnă că lipsesc textele în care mulțimea vicisitudinilor să fie acceptată ca o fatalitate, fără gesturi de împotrivire: „De urît rău m-am temut / Și cu urîtu-s mai mult. / De urît m-am temut tare / Cu urîtu-s la mîncare. / Of, urîtule, urît / Mult mă mănînci pe pămînt, / Pînă mi-i băga-n mormîn". Omul din popor este sociabil și în dragoste îi sînt străine refulările sentimentale: „Că urîtul din ce se face: / Tot din omul care tace. / Dragostea din ce-i făcută: / Om plăcut, cu vorbă multă".

Cucul, simbol al vieții instabile, lipsită de bucurii, este frate de cruce celui supărat. Cîntecul lui alină suferința: „Mă duceam vinerea-n tîrg / Să văd cucii cum se vînd. / De s-ar vinde cu un leu, / Mi-aș lua unul și eu. / L-aș pune-n pomătul meu /, Să-mi cînte cînd aș vrea eu. / Să-mi cînți, cuce, cînd te-i duce / Și ne-om prinde frați de cruce. / Tu-i merge pe sus, zburînd / Și eu pe jos, suspinînd." Altădată cîntecul cucului nu prieste celui ce-l aude, menind a rău și a necaz: „Dacă cucu-i pasăre / Și el mie nu-mi prié. / Se pune pe-o rămurea / Aproape de casa mea /. Eu spun cucului să tacă, / El se suie sus pe cracă, / Așa cîntă, de mă seacă." Viața „trecătoare" și necazurile ei abia îngăduie scurte elanuri vitale, de un epicureism reținut: „Foiliță de-alămîie, / Să-mi cînți, cuce, numai mie /, Pîn-la anul, cine știe, / Poate trăiesc, poate mor, / Vezi, că omu-i trecător. / Cîntă, cucușor, cu drag / Cît mai este frunză-n fag, / Iarbă verde sub copac. / După ce frunza-o cădea / Și ierbuța s-o usca, / Poți să o cînți, ori nu cînta, / N-am cu cine te-asculta."

Uneori izvorul necazului este în noi înșine. Intensitatea sentimentului dă naștere, în astfel de cazuri, la imagini simple, dar de o rară profunzime și plasticitate: „Rabdă, inimă și taci, / Că tu toate ți le faci. / Fii, inimă, răbdătoare / Ca pămîntul sub picioare, / Tot inimă răbdurie, / Ca pămîntul sub călcîie." Uneori tema pierderii tinereții se împletește cu o ușoară ironie ce nu reușește să mascheze setea de viață: „Cînd eram în vremea mea, / Pîine neagră nu-mi plăcea, / Om urît nu-mi trebuia. / Dar acum, ce vreme vine, / Și urîtul prinde bine..."

În căutarea de sensuri, această poziție devine uneori acută, dezvoltînd accentele unei filozofii a trăirii vieții, a clipei ce trece, cu toate plăcerile ce le poate oferi, sfidînd legile morale ale colectivității: „Mă grăiesc oamenii-n sat /, C-am să fiu talpă la iad /. Talpă la iad n-am să fiu, / N-am omorît om de viu. / Alte rele n-am făcut, / Am iubit ce mi-a plăcut. / Am iubit și-am să iubesc / Cît pe lume-am să trăiesc. / Am iubit și-oi mai iubi, / Cît pe lume oi trăi. / Cît oi trăi să trăiesc, / Că de-oi muri, putrezesc".

Cei ce-și simt moartea apropiată nu se consumă în spaime metafizice. Marea durere a „trecerii" de pe acest pămînt este de a nu mai putea participa la bucuriile și necazurile lumii ce va continua să existe și după dispariția individului. Lumea — de trăit, este formularea unei ideal al vieții plenare și o poruncă pentru cei rămași în viață. Gîndul se desfășoară încet, cu o durere reținută, netulburat de țipete și lamentări: „Eu azi, mîine, n-oi muri, / Dar cît lumea n-oi trăi. / Oi trăi o zi, ori două / Și m-oi trece ca o rouă / Și voi lăsa lumea vouă. / Lumea vouă, de trăit, / Mie, loc de putrezit".

Există o atitudine gravă, cu implicații adînci, pînă la tragic și predestinare, definitorie pentru felul de a privi existența al omului din popor, atitudine ce contrazice flagrant afirmația ușoară a unora ce nu vedeau în folclor decît o așa-numită „duioșie", idilică și epidermică, ca expresie sufletească și atitudine etică a unui țăran privit exclusiv în continuă sărbătoare, transă poetică, dispoziție erotică și recuzită de artizanat.

Cîntecele de *jale și noroc*, în marea lor majoritate, sînt urmarea nerealizării idealului în dragoste, a umilirii frumosului și a nesatisfacerii setei de viață: „Ce folos, mamă, folos,/ C-am avut drăguți frumoși?/ Cînd o fost la măritat,/ După cel urît m-ai dat./ De urît ar fi ce-ar fi,/ Dacă n-ar îmbătrîni./ A-mbătrîni și m-oi teme,/ Pune-l-aș în două lemne,/ În două lemne de brad,/ Ce să-l duc la îngropat,/ Să-mi cat altul, mai înalt,/ Mai înalt și mai frumos,/ Nu ca el, un ticălos". Alteori cîntecul capătă un marcat caracter social. Pe lîngă ideea predestinării răzbate și o notă de revoltă împotriva inechităților vieții: „Cînd s-o împărțit norocul,/ Atuncea eram cu plugul,/ Și la toți le-o dat cu carul,/ Numai mie cu paharul./ Nici acela n-o fost tras,/ Jumătate-o fost necaz./ Nici acela n-o fost plin,/ Jumătate-o fost pelin/. Și cînd s-o-mpărțit necazul,/ Atuncea treceam prileazul./ La toți le-o dat cu paharul/ Și mie mi-o dat cu carul".

Nevoile și greutățile vieții sînt atît de mari, încît totul în lume pare potrivnic omului sărac. În cîntecul de lume sau în cel de jale transpare uneori ideea absurdității existenței ca mecanism necunoscut, secret și nereglabil, funcționînd după principii ce nu se supun înțelegerii: „De-atîta scîrbă și-amar/, Merg la vale ca la deal./ Și de-atîta supărare/ Merg la deal cum merg la vale".

Norocul, simbol al fericirii, al reușitei în viață, capătă deseori acute determinări sociale: „Norocul de-ar fi pe bani/ L-ar cumpăra boieri mari,/ Nu ca noi, niște sărmani..." Cîntecele aparținînd acestei categorii tematice s-au născut din nevoia de exprimare a suferinței, devenind adevărate documente ale vieții țăranului: „Cine nu-i mîncat de grele/ Nu știe-a cînta de jele/ Cine nu-i mîncat de greu/ Nu știe necazul meu/ Și nu crede ce-i spun eu./ Și cine nu necăjește/ Nu știe-n lume cît trăiește,/ Nici n-are de povestit/ Cît trăiește necăjit./ Cui îi plac vorbe de jale,/ Să asculte gurii mele." Versurile conțin o mărturie interesantă despre geneza și determinarea intimă a poeziei populare, ilustrînd funcția paralelismului ca mod de compoziție în lirică.

Deși, structural, neprevăzutul nu ne întîmpină în poezia populară, cînd și cînd, fulguranția unei imagini insolite tulbură incidența critică a bunului cunoscător: „Merg pe drum și cad de somn/ Și n-am brațe ca s-adorm..."

Supărarea poate fi atît de mare, încît schimbă raporturile firești între lucruri: „Așa-s eu de supărată/, Că nu-mi arde focu-n vatră/. Și de m-aplec să-l aprind,/ Cu lacrimi mai tare-l sting".

Într-un cîntec de jale al nevestei asuprite de bărbat ni se prezintă un rezumat al activităților zilnice obișnuite ale unei femei: „De cînd eu m-am măritat,/ Nici un bine n-am aflat/ De cu ziuă mătur casa,/ Aprind focul și fac masa,/ Aduc apă din fîntînă,/ Furca n-o mai las din mînă./ Iau copilul și-i dau țîță/ Și mulg vaca la portiță./ Aduc apa din izvor/ Și lucrez de

mă omor". Fata pare predestinată, prin naştere, necazului şi durerii. Lamentaţia e aproape păgînă, vina urcînd, pe scara vieţii, pînă la părinţi: „Decît, mamă, mă făceai,/ Mai bine mă prăpădeai/ Şi păcat de loc n-aveai./ Ai ştiut, mamă, a mă face,/ N-ai ştiut cît le-oi trage./ Decît mă făceai pe mine,/ Mai bine făceai un cîine./ Şi-l puneai în lanţ, să bată/ Şi nu mă făceai o fată".

Dacă lirica erotică cunoaşte o situaţie cînd dragostea este privită ca o „boală" de care „se zace", cîntecele de jale vorbesc despre *boala de urît*, boala fără leac şi, mai ales, fără „crezămînt", pentru că ea înseamnă înstrăinare sufletească, înstrăinarea omului de el însuşi: „Multe boli am mai bolit,/ Din toate m-am pribolit./ Din asta ce o bolesc/ Nu pot să mă pribolesc./ Cîte boli sînt pe pămînt,/ Toate au leac şi crezămînt/, Numai boala de urît/ N-are leac, nici crezămînt,/ Nici aici, nici în pămînt."

Credinţele populare acordă cucului, acestei păsări cu existenţă misterioasă, puterea de a hotărî, prin cîntecul său, asupra vieţii omeneşti. De aceea este blestemat pentru toate suferinţele pe care omul le îndură: „Cucule cu pana sură,/ Pica-ţi-ar limba din gură,/ Că tu rău mi-ai mai cîntat/ Pe-o creangă de măr uscat./ Mi-ai cîntat pe-un muşuroi/ Tot a scîrbă şi-a nevoi./ Mi-ai cîntat pe-o rădăcină,/ Tot a scîrbă şi-a pricină".

Cîntecele de natură şi păstorie sînt puţin reprezentate în repertoriul liric local. Modul de a privi natura, în succesiunea continuă a anotimpurilor, dezvăluie o mentalitate păstorească dar generală în lirica noastră populară, de entuziasm la înverzirea pădurii, de tristeţe şi jale la căderea zăpezii: „Frunză verde flori bătute,/ De-aş ajunge zile multe,/ S-aud fagii vîjiind/ Şi ciobanii fluierînd,/ Şi cucul frumos zicînd,/ El să-mi zică,/ Eu să-i cînt,/ Să-mi mai treacă de urît." Sosirea primăverii, eveniment major al ciclului anual al vieţii păstorilor, înseamnă o adevărată eliberare, alungă nu numai urîtul, dar şi „cele grele": „De-ar veni luna lui mai,/ Să văd frunza verde-n plai,/ Şi prin cadru ca prin rai,/ Acela-i de mine trai!/ Să mă sui cu oile,/ Să mai uit nevoile./ Să merg cu oile mele,/ Să mai uit de cele grele". Păstoritul pe munţi, cu toată splendoarea naturii, dă naştere unui puternic sentiment de dor de cei rămaşi departe, în sat, sentiment apropiat de cel din poeziile de înstrăinare: „Munte, munte, frăţioare,/ Fă-mi şi mie o cărare,/ Să-mi cobor turme în vale,/ Să-mi adăp mioarele,/ Să-mi văd surioarele./ Să-mi adăp mieişorii,/ Să-mi mai văd frăţiorii,/ Să-mi văd pe măicuţa mea/ Măturînd bătătura".

Cunoscutul cîntec liric despre ciobănaşul mort în vîrful muntelui, expresie a unei întrepătrunderi organice cu natura, amintind de *Mioriţa*, cunoaşte o excelentă realizare poetică într-o variantă locală: „Ciobănaş de la miori,/ Unde ţi-a fost dat să mori?/ În vîrfuţul muntelui/, De săgeata tunului/. Dar candelă cin'ţi-a pune?/ Soarele cînd a apune./ De-mpînzit, cin'teia-mpînzi?/ Frunza cînd a slobozi./ De jelit cin'te-a jeli?/ Păsările-or cir-pi/ Şi moartea mi-or mai jeli./ Fluierul unde ţi-ai pus?/ În creanga bradului, sus./ Vîntul cînd a bate-n brazi/ Ţi-a cînta din fluieraş./ Mioarele-or auzi,/ S-or strînge şi te-or jeli,/ Cu flori te-or acoperi,/ Hodina lină ţi-a fi."

Rar, natura este înfăţişată ca impasibilă, rece, neparticipînd la viaţa omului. Dar înfăţişarea, în contrast cu viaţa omenească, a măreţiei şi eter-

nității naturii potențează la maximum, făcîndu-l copleșitor, sentimentul de tristețe și durere profundă exprimat de cîntecul în care deslușim rezonanțe eminesciene: „Jelui-m-aș, jelui,/ N-are cine m-auzi,/ Jelui-m-aș codrului,/ Codrul are frunza lui/ Și nu crede nimănui./ Codrul are frunza verde/ Și la nimenea nu crede./ Codrul are frunza lată,/ Nu te crede niciodată./ Codru-i plin tot de izvoare,/ Nu crede omul ce moare."

În virtutea specificului liricii din Moldova de Nord, a acelui „platonism" despre care s-a mai vorbit, cîntecul de haiducie, istoric, al răscoalelor populare, ca și cel al revoltei împotriva nedreptăților lipsește aproape cu desăvîrșire. De altfel și puținele balade ilustrînd tipul de conflict antifeudal, sînt pe cale să se dizolve în monologuri lirice ale eroilor principali. Dar sentimentul de revoltă împotriva sărăciei și a exploatării își distribuie accentele în majoritatea categoriilor tematice cercetate „Cei săraci cu ce trăiesc?/ Cei săraci cu palmele,/ Cei bogați cu pungile/ Și ne sug puterile".

Este frapantă diferența de altitudine și de atitudine între cîntecele dragostei și ale dorului și cele *satirice*. De pe piscurile singurătății și ale tainei, din lumea vrăjită a arderilor intense, a introspecției și a gesturilor definitive, lirismul coboară în atmosfera vetrii satului, devine caustic și batjocoritor, înregistrează cu precizie întreaga gamă a deformațiilor fizice și psihice, reglementează — moral — viața colectivității. Cuvintele capătă asperități nebănuite, acuitatea observației dezvelește în văzul tuturor tot ceea ce jignește ochiul sau spiritul, tot ce nu se încadrează normelor de conduită statornicite de veacuri. Satisfăcut sau dezamăgit de experiența — condiție primordială — a dragostei, motivul liric coboară în cotidian, descoperă limitele condiției umane, sublimul se transformă în grotesc.

Cîntecul satiric crează, împreună cu strigăturile, o adevărată tipologie morală a satului. — Folosind mai puțin descrierea și mai mult monologul sau falsul dialog, aceste cîntece înfățișează un tablou complex al muncilor femeii în gospodărie. Atunci cînd în obiectivul satirei poetului anonim intră și tentativa de adulter, distanța care separă cîntecele satirice de cîntecele de lume devine minimă. Conflictul, care apare inițial inevitabil, se rezolvă de fiecare dată cu concursul larg al bărbatului credul și naiv: „Azi la joc, mîine la joc,/ Bucii-mi stau în poloboc./ Dar bărbatul, mai milos,/ Mi-a plătit cîlții de tors./ Vine badea la scăldat/ Și mă ia la adunat,/ Dar pologul nu-i uscat./ Ne-am culcat și-am adormit,/ Pe-ntuneric ne-am trezit./ Of, puiule, pui, pui, pui,/ Bărbatului ce să-i spui?/ Spun c-o venit apa mare,/ S-au dus pînzele pe vale." Este interesant de remarcat faptul că în cîntecele care satirizează defecte morale, eroul este exclusiv feminin, cu toate că întregul repertoriu nu este cîntat decît de femei.

Foarte frecventă este opoziția satirică obișnuită: fată săracă — fată bogată, cea dintîi fiind, bineînțeles, favorită flăcăilor: „Dragă mi-i fata săracă,/ Că muncește și se-mbracă./ Dar fata bogatului,/ Dă-o mamei dracului,/ Că plătește de țesut/ Și cămașa de cusut./ Pe cusut a dat slănină,/ Pe țesut a dat făină."

Strigăturile, spuse la joc, au de cele mai multe ori o adresă precisă, îndeplinind, prin reacția mulțimii, rolul unor norme de conduită în colectivitate:

„Fata mamei jucăușă,/ Ce-ai făcut de stai la ușă?/ Te-ai certat cu prietenii/ Și-acum ții peretele".

Cîntecul satiric corespunde nevoii de destindere, acționînd și decurgînd din evidențele lumii satului, creionează tipuri și situații cunoscute de toți, este, alături de strigături și de cîntecele de joc (mai puține ca număr și rareori cu funcția precizată) liantul necesar al diferitelor momente ale horelor și petrecerilor. Mijlocul artistic determinînd direct funcția socială este portretul satiric, grotesc și burlesc, vorba neocolită, pasta groasă și violentă: „Uitați-vă, flăcăi, bine,/ Că și-a mea mîndruță vine,/ Nelăută, neschimbată,/ Bat-o Dumnezeu s-o bată!/ Da de ce nu s-o lăut,/ Ori nu i-o dat mă-sa unt?/ Ba maică-sa unt i-o dat,/ S-o scăpat și l-o mîncat/ Cu-n dărăb de mălai cald."

Întreaga galerie de portrete: leneșul, urîtul, adulterul, bețivul, fata bătrînă (denotînd, deci, imperfecțiuni fizice și morale), corespunde nevoii de evidență, de claritate în planul eticii. Nimic nu este trecut sub tăcere. Nimic nu trebuie ghicit, nici o umbră nu estompează contururile puternic marcate ale acestei lumi. Această categorie exprimă poate mai mult decît oricare alta exigența, presiunea sistemului social căruia cîntărețul se subordonează, evidențiind, în același timp, o determinare reciprocă în cadrul raportului etic- estetic.

Cîntecul de leagăn este, în localitățile cercetate, un loc de confluență a majorității categoriilor tematice ale cîntecului liric. Acest cîntec oglindește, mai bine decît oricare altul, viața de familie a țăranului, privită din perspectiva femeii. Neliniștile și avînturile cărora le dă glas nu sînt de dimensiunile celor din lirica dragostei sau a jelei și a norocului, copilul constituind motivul atenuării contradicțiilor și îndreptățirea unei priviri calme și încrezătoare asupra viitorului. — Repertoriul specific de motive îi lipsește, divagațiile lirice fiind dintre cele mai diferite, în funcție de ambianța momentului și de starea emoțională a cîntărețului. În felul acesta se realizează nenumărate întrepătrunderi cu cîntecul de înstrăinare, de jale și noroc sau cu cele de lume. — De obicei, în afară de primul vers, doar finalul ne mai indică funcționalitatea cîntecului: „Nani, nani, copilaș,/ Dragul mamei fecioraș,/ Mustăcioara galbenă/ Tragănă-se, tragănă,/ Da de ce-ai îngălbenit?/ De scîrbă și de urît./ Cuce, pasăre măiastră,/ Vin-la mine la fereastră/ Și ți-oi da drumul în casă./ Și în leagăn îi cînta,/ Cu copilu-alăturea". Alteori cîntecul de leagăn se contaminează cu un cunoscut cîntec de ciobănie (care nu circulă independent în repertoriul local): „Haida liuliu, pui de grec,/ Cu tine viața-mi petrec./ Haida, luliu și-i dormi,/ C-acuș moartea mi-a veni./ Haida pui, în legănaș,/ Că te-oi crește-un ciobănaș,/ Că cioban la oi am fost,/ Oile nu mă cunosc./ Și la vară dac-oi fi,/ Nevestele nu m-or ști."

În mod obișnuit însă, cîntecele de leagăn dau glas speranței mamei de a scăpa de griji și de a-și vedea copilul mare, în stare s-o ajute la muncile gospodăriei: „Foaie verde semenic/ Dragul mamei puiuț mic,/ Cînd te voi vedea voinic,/ Să n-am grijă de nimic?/ Că acum, de grija ta,/ N-am hodină nici noaptea./ Dragul mamei puișor,/ Cînd te-aș vedea mărișor/ Ca și vulturul în zbor,/ Să fii mamei de-ajutor/ Și să mi te joci pe-afară,/ Mi-a părea că-i iarna vară!"

Atmosfera de incantație necesară adormirii copilului dă naștere unor imagini de mare frumusețe. Este unul dintre puținele cîntece propriu-zis de leagăn. Glasul mamei invocă un întreg univers pentru a veghea somnul copilului: „Nani, nani, puișor!/ Dormi, drăguțe, dormi în pace,/ Că la vară eu ți-oi face/ Sub un tei bătut de vînt/ Așternutul la pămînt./ Iară tu îi adormi/ Cînd pe cer se vor ivi/ Să pătrundă stelele/ Toate rămurelele,/ Mîngîindu-ți genele,/ Genele, sprincenele,/ Și păzindu-ți visele/ Ca puii măicuțele./ Haide liuliu, legănaș,/ Țîță stearpă/ Mi-te-apleacă,/ Străină mînă/ Te leagănă". Finalul mărturisește influența evidentă a descîntecelor.

Prin melodie și conținut, cîntecul de leagăn are o dublă funcție: una principală, kinestezică și de incantație, cealaltă, secundară, da trecînd deseori pe primul plan, mărturisirea lirică a gîndurilor și speranțelor mamei în legătură cu viitorul copilului. Prin aceasta a doua funcție, în formele sale complexe, cîntecul de leagăn se apropie extrem de mult de celelalte specii ale cîntecului liric, mai ales în ceea ce privește încorporarea aspectelor vieții sociale, El cuprinde, astfel, o sinteză a idealurilor femeii, urmînd primei perioade a vieții, cea oglindită în tonurile contradictorii și acute ale cîntecului de dragoste. Permanent, noului născut i se doresc calități de bun gospodar, pentru a fi util părinților și colectivității, idee reluată în bocete, unde cel „trecut în țărnă și lut" este plîns tocmai pentru că va lăsa familia fără ajutor. Accepția recunoscută a valorii umane este determinată direct de ideea activității sociale, așa cum, în cîntecele de înmormîntare, sentimentul de tragic nu este dat de momentul propriu-zis al morții, ci de urmările bănuite pe alt plan, al vieții.

În poezia populară, universul și legile sale sînt concepute potrivit unei așezări armonioase, integrîndu-l organic pe om, direcționîndu-i, etic și estetic, întreaga existență. Specificul concepțiilor despre bine și rău, despre frumos și urît, despre iubire și ură, despre viață și moarte, organice și echilibrate, optimiste în esența lor, presupun parcă acest dat universal pe temeiul căruia sînt structurate. Evident, în măsura înnoirii, ramificațiile sale cele mai sensibile încorporează aspectele realității vii cu întregul său ansamblu de idei și concepții.

Numeroasele subspecii în care se constituie domeniul aproape nelimitat al cîntecului propriu-zis, chiar dacă nu se delimitează prin prezența unor modalități artistice proprii, evidențiază totuși o anumită simbolistică și structurare motivică, o specificitate a acestor motive, o atitudine dominantă derivînd din originea și funcționalitatea proprii fiecăreia, o dominantă stilistică caracteristică eroului liric.

Deși esențial contemplativă, optimistă, rareori fatalistă, dar liniștită (cu excepția celor sociale, violent conflictuale), poezia populară dezvăluie o viziune asupra unei lumi concepută ca armonioasă și echilibrată, caracter căruia îi corespunde, în unele specii, un sentiment de singurătate și nostalgie și — rareori — o împăcare în fața propriei sorți și a lumii.

MODALITĂȚI DE APROPIERE A ELEVILOR DE POEZIA MODERNĂ. ISTORIC ȘI PERSPECTIVĂ

PETRE DUȚU

Dacă literatura, ca obiect de învățămînt, prezintă dificultăți, dacă pune probleme deopotrivă legiuitorilor, profesorilor și în ultimul rînd elevilor, cu siguranță că cea care face obiectul preocupărilor de față este una dintre cele fundamentale. O circumscriere a subiectului, cu indicarea cîștigurilor și a lipsurilor cu care se prezintă azi, după o experiență didactică, la scară națională și istorică, de prim rang, ar putea să prilejuiască un număr de observații care să constituie în același timp și punct de plecare pentru încercări ulterioare cu mult mai fructuoase.

Considerate lucrurile în absolut, problema apropierii elevilor, sau mai larg, a publicului de poezia modernă s-a ivit o dată cu dezvoltarea curentelor literare postromantice (simbolismul, parnasianismul, mai tîrziu expresionismul etc.), adică pe măsură ce mutații radicale de sensibilitate și de structură determinau o mișcare poetică ce nu mai putea fi plasată în prelungirea unei tradiții literare unanim cunoscute și acceptate.

În acest punct istoric, problema putea (și chiar a fost) eludată de școală printr-un artificiu metodologic, în virtutea căruia manualele se opreau cu analiza literaturii la 50—60 de ani de epoca contemporană. Dar era inevitabil ca la un moment dat această distanță istorică să nu mai fie suficientă, iar școala să nu mai poată evita o confruntare directă cu poezia modernă. În literaturile europene din apus, evenimentul — căci a avut proporțiile unui eveniment — poate fi plasat cu oarecare aproximație în jurul anilor 1950, adică cu numai 15—20 de ani în urmă. Atunci, sau începînd de atunci, au trecut în manuale poeți ca Max Jacob, Yves Bonnefoy, romancieri ca A. Gide, apoi Simone de Beauvoir, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, dramaturgi ca Artaud, Beckett, Adamov, Ionesco în Franța; Rafael Alberti și Pedro Salinas, alături de mai vîrstnicii Juan Ramon Jimenez, Felix Ruben Garcia Sarmiento, Ruben Dario în Spania; Giuseppe Ungaretti și Arturo Onefri alături de Carduci, D'Annunzio, Pirandello în Italia; Günter Eich, Ilse Aichinger, Hans Magnus Enzensberger, alături de Bertolt Brecht în R. F. a Germaniei etc. *)

* Cf. și cîteva manuale care ne-au stat la îndemînă: P. G. Castex, P. Surer, *Manuel des Etudes littéraires francaises XVIII-e, XIX-e, XX-e siècle*, Librairie Hachette, 1966; S. I. Elizalde Ignacio, *Lengua y Literatura Espanolas*, Cuarto Curso, Editorial Hechos y Dichos, Zaragoza, 1966; L. Volpicelli — Fr. Seni, *Storia e antologia della letteratura italiana. Medio—Evo. Umanesimo*, vol. I per la 2-a classe dell'Instit. Magistrale, Edizioni Giuseppe Malipiero, Bologna, 1959; Prof. Dr. Otto Mann, *Deutsche Literaturgeschichte Epochen und Meister der deutschen Literatur von der germanischen Dichtung bis zur Gegenwart*, C. Bertelsmann Verlag, Gütersloh, 1961.

Pentru literatura română, aceea a fost perioada cea mai puțin propice dezvoltării poeziei, încît preocupări serioase privind valorificarea, cultivarea și receptarea poeziei moderne la noi nu sînt de semnalat (exceptînd cîteva încercări notabile mai vechi, de care ne vom ocupa mai jos), pînă prin anii 1962—1963. O dată cu editarea masivă a moștenirii noastre literare, însoțite de exegeze pertinente, nedogmatice, publicului i s-a pus la îndemînă o cantitate de poezie de o valoare adesea excepțională, pe care, binevoitor, o cumpăra, o citea, dar cel mai adesea nu o înțelegea. În fine, începînd cu *Programa de literatură română pentru clasa a XII-a* din 1968 își ocupă locul lor în manual poeți ca Lucian Blaga, Ion Barbu, sau mai tinerii Geo Dumitrescu, Nichita Stănescu ș.a., fără ca problemele dificile de receptare a unor atari opere să fie rezolvate.

O lipsă de înțelegere după atîtea decenii de poezie modernă, deși nefirească, nu surpinde, căci lucrurile își au explicațiile lor; printre alți factori responsabili, școala cată să-și asume partea de răspundere ce i se cuvine. Aici, viciul este unul de ordin general: preocupată să mijlocească elevilor cunoașterea universalului, fie pe calea științei, fie pe calea artei, școala a făcut mult mai puțin pentru înțelegerea individualului. E un adevăr de mult constatat că pregătirea științifică a unui elev de liceu e cu mult superioară pregătirii lui artistice, iar arta se învață mai ales întrucît e „știință", adică obiect, metode, legi, date etc. Cînd se discută noțiuni pur artistice, ca aceea de imagine, personaj, compoziție, generalizările, stabilirea de tipuri, scheme etc. anihilează, adesea în mod hotărîtor, înțelegerea specificității actului artistic. Cît privește literatura, elevii sînt puși să învețe prea multă istorie literară și prea puțin despre arta literară. Nu e deci de mirare că subiecte privind stabilirea originalității unui scriitor sînt pietre de încercare pentru un bacalaureat, fără să vorbim de elevii claselor mai mici, care sînt înclinați să repete formule gata confecționate de o lungă tradiție școlară.

Dar atîta vreme cît școala va rămîne deficitară la acest capitol, posibilitățile ei de abordare a poeziei moderne vor fi reduse și insuficiente. Lirica modernă este în primul rînd rezultatul unei atomizări a conștiințelor, proces început de romantism, dar desăvîrșit abia în societatea contemporană supraindustrializată. Ea s-a angajat să-l însoțească pe om în stadiul tribulațiilor impuse de noile ritmuri integratoare și acaparatoare, reclamîndu-și pentru sine o totală libertate față de practicele tradiționale, tocmai pentru a fi capabilă să surprindă ritmurile noi și transformările de structură ale sufletului modern.

Pe lîngă mai vechile carențe ale școlii în ce privește interpretarea liricii, apar acum dificultăți noi metodologico-interpretative, încît s-a putut vorbi la un moment dat de incompatibilitate: incompatibilitatea școlii de a aborda poezia modernă, incompatibilitatea poeziei moderne cu țelurile școlii. După o perioadă de iritare sterilă, a venit — trebuia să vină — epoca de cumpănire, de obiectivare, care a adus cu sine încheierea că poezia modernă este parte integrantă a fenomenului artistic și că trebuie studiată ca atare în școală, dacă nu vrem cumva să ne limităm a priori cunoștințele absolut trebuitoare unei culturi de nivel mediu.

Condiţiile specifice şcolii noastre au făcut ca situaţii cu totul posibile în alte ţări să fie de neînchipuit la noi. Aşa e cazul cu structura manualelor de literatură pentru şcolile secundare, care nu-şi puteau permite să lase la o parte literatura celor 5—6 decenii care le precedau, mai ales pe la 1875—85 cînd apar primele lucrări de acest gen, pentru simplu motiv că astfel s-ar fi autonegat. Urmărind îndeaproape literatura contemporană, autorii de manuale înaintaşi vedeau în ea domeniul care le oferea posibilităţile substanţiale pentru a-şi îmbogăţi lucrările şi a le mări interesul. Poate că nu sînt de prisos cîteva exemple: Un inimos profesor ardelean, Vasile Popa, publică la 1875 şi 1876, în două părţi, o lucrare care poate fi considerată şi unul din primele, dacă nu chiar primul manual de istoria literaturii române, intitulat *Conspect asupra literaturii române şi literaţilor ei dela început şi pînă astăzi în ordine cronologică* [1]), justificîndu-şi lucrarea în aceşti termeni: „Pînă acum s-au scris mai multe notiţe relativ la literatura română, dar încă nimeni nu şi-a luat osteneala de a le aduna şi cerceta dimpreună cu operele ce se află scrise în limba noastră... cu scopul de a putea stabili astfel un conspect cronologic, pe cît se poate de complect, prin care să se oglindească începutul şi mişcarea literară de la aşezarea noastră în Dacia pînă în prezent... Scopul acestei cărţi, — precizează autorul mai departe în *Prefaţă* —, pe lîngă cele arătate, este să fie şi didactică, servind junimei studioase de a poseda în rezumat idee de mişcarea noastră literară şi în genere fiecărui român de a-şi cunoaşte scriitorii săi" [2].

În conspectul său, Vasile Popa menţionează, la contemporani, pe mai toţi scriitorii cît de cît notabili, iar despre M. Eminescu, din care dă partea a II-a a *Epigonilor*, scrie: „Unul din cele mai frumoase talente şi am putea zice chiar cel mai impozant talent ivit pe scena noilor mişcări ale literaturii noastre este fără îndoială M. Eminescu. Om al timpului modern în faza lui trecătoare, blazat în cuget, iubitor de antiteze cam esagerate, reflexiv mai preste marginele ertate, pînă acum aşa de puţin format, încît D-lui Maiorescu i-a trebuit mult curagiu pentru a-l cita într-o critică a D-sale imediat după V. Alecsandri, dar în fine poet, un poet în toată puterea cuvîntului este M. Eminescu..." [3]. Aceasta, la 1875.

Ceva mai tîrziu, la 1891, Ioan Manliu, un laborios autor de manuale şi cărţi pentru uzul şcoalelor, publica o Antologie română [4], în care cuprindea pe toţi scriitorii importanţi de la acea epocă, alături de nume de care şcoala de mult nu se mai ocupă. Eminescu era reprezentat cu *Criticilor mei, Sonet, Ce te legeni, Oda, O, rămîi, Egipetul, Mai am un singur dor, Strigoii, Călin,* iar alături de el se găseau Nicoleanu, Creţeanu, Sihleanu, Depărăţeanu, apoi Macedonski, Beldiman, Vlahuţă ş.a. Pentru a încheia ilustrările, să

[1] *Conspect asupra literaturei române şi al literaţilor ei de la început şi pînă astăzi în ordine cronologică* de *Vasile Gr. Popa*, Bucureşti, partea I, 1875, 230 pp, partea a II-a 1876, 332 pp.

[2] *op. cit., Prefaţa.*

[3] *op. cit.*, p. II, p. 112.

[4] I. Manliu, *Antologie română; Modele literare din scriitorii sec. al XIX-lea, cu notiţe biografice şi aprecieri literare, întocmite pentru clasele de liceu, seminare, şcoale pedagogice şi potrivite atît pentru aplicarea Poeticei cît şi pentru completarea istoriei literaturii. B. Poezie* Buc., Carol Göbl, 1891, 348 pp.

notăm că practica studierii literaturii contemporane la zi, care la început — după cum am arătat mai sus — era o condiție aproape *sine qua non* a manualelor noastre de literatură, este consacrată oficial prin *Programa școlară* din 1935, care prevede într-un subcapitol predarea „Istoriei literaturii contemporane, pînă în zilele noastre", specificînd că „aceasta se va face mai ales ca lectură particulară și numai din autorii consacrați, ale căror opere nu contrazic rolul educativ al învățămîntului". (Ne găseam, firește, aproape în toiul discuțiilor — ca să nu spunem mai mult — stîrnite de scrieri ale lui Arghezi, Cocea, Geo Bogza etc.). Așadar, literatura actuală, departe de a fi exclusă, a format totdeauna un capitol important al manualelor secundare, avînd în privința aceasta un ascendent cel puțin de principiu față de manualele școlare similare din alte părți.

Se știe însă că literatura contemporană și literatura modernă sînt noțiuni care nu se suprapun decît în parte. Includerea literaturii contemporane în manualele școlare este o primă condiție ca să pătrundă acolo și literatura modernă, dar pînă la includerea ei în fapt mai trebuiau învinse obstacole la fel de hotărîtoare.

Fixînd împreună cu un critic calificat [5], începuturile liricii noastre moderne o dată cu apariția volumului *Plumb*, ne-au interesat manualele pentru clasa a VIII-a secundară de după 1916. Încă în manualele anterioare acestei date se observă că, pe măsură ce ne depărtăm de 1900, literatura contemporană este tot mai sever triată, autorii devin mai circumspecți față de creația contemporană, accentul stabilindu-se definitiv pe literatura marilor clasici. Trierea se face de obicei de pe poziții estetice conservatoare, lucru evident mai ales în manualele de după 1927, cînd autorii de manuale sînt confruntați cu mai multe direcții sau, cel puțin, tendințe estetice. Curente sau poeți moderni sînt menționați acolo de obicei pentru a fi negați, sau oricum, includerea lor nu dovedește și o înțelegere adecvată a operei acestora.

Urmărind cum au fost reprezentați trei poeți: Arghezi, Blaga, Barbu, în cîteva manuale alcătuite conform *Programei* din 1935, de care aminteam mai sus, am constat trei atitudini distincte: una negativă, dezaprobatoare, aproape inchizitorială la Ștefan Pop și Paul I. Papadopol [6], care se raliază opiniilor lui N. Iorga din *Istoria literaturii românești contemporane*, I, II, 1934 și ale lui Const. I. Emilian, din *Anarhismul poetic*, 1932, fără să ilustreze măcar cu o poezie aprecierile făcute; o atitudine, să-i spunem obiectivistă, la Bujor și Ilioasa [7], compensată însă de citarea multor poezii din opera lui Arghezi și Blaga; în fine, o atitudine comprehensibilă, chiar de simpatie la Gh. Nedioglu [8], dar mai ales la Rosetti-Crețu-Byck [9], aceștia din urmă fiind

[5] N. Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, E.P.L., 1968

[6] Ștefan Pop și Paul I. Papadopol, *Carte de limba română pentru clasa a VIII-a sec.*, ed. I, 1935, 310 pp.

[7] A. I. Bujor, și F. Ilioasa, *Carte de limba română pentru clasa a VIII-a sec.*, Buc., ed. I, 1935, 547 pp.

Gh. Nedioglu, *Limba română în evoluția ei istorică și literară, clasa a VIII-a*, ed. I, Buc., 1935, 559 pp.

[9] Al. Rosetti, I. Crețu, J. Byck, *Manual de literatura și limba română pentru clasa VIII-a sec*, ed. I, Buc., 1935, 468 pp.

singurii care depășesc consemnările fugitive din unele capitole introductive și-l introduc pe Barbu într-un manual școlar, cu poezia *Panteism*.

Ce explică rezistența îndelungată pe care școala a opus-o și o mai opune încă poeziei moderne? Aminteam la început de o carență generală care se referă la neglijarea individualului în favoarea adîncirii universalului, arta fiind de multe ori asimilată științei. O altă cauză constă în ceea ce Lovinescu numește „istorismul" practicat în școală [10], în virtutea căruia elevii își formează gustul literar exclusiv pe texte de Alexandrescu, Alecsandri, Eminescu și nu și pe texte contemporane cu care altfel vin în contact prin publicațiile literare, prin volumele din librării, prin emisiunile radiofonice și prin televiziune, prin cenacluri etc. Iar „istorismul", la rîndul său, are corolar lipsa de maleabilitate a metodelor tradiționale de cercetare a textului literar, cînd sînt aplicate unor structuri poetice noi, cum sînt cele moderne.

Programa școlară, manualul și profesorul sînt factorii chemați să depășească aceste dificultăți și să-i conducă pe elevi spre înțelegerea nu numai a poeziei clasice, neoclasice, romantice sau neoromantice, ci și a poeziei simboliste, expresioniste, suprarealiste, ermetice etc. Întrucît nu ne-am propus să analizăm cum contribuie programa și manualul la realizarea acestei sarcini, ne mulțumim să constatăm că, alături de scriitori tradiționaliști sînt recomandați spre studiere, în sfîrșit, și scriitori moderni, urmînd să ne ocupăm de contribuția pe care trebuie s-o aducă profesorul în direcția care ne interesează.

Dificultățile profesorului în procesul de comunicare-receptare care se stabilește între profesor și elev, pot fi de naturi diferite. Sînt dificultăți de natură informativă, care pot fi relativ ușor depășite printr-o documentare atentă și perseverentă, dar ele pot ține de capacitatea de selecție, de analiză și de sinteză a profesorului, în strînsă legătură cu aptitudinile sale didactice propriu-zise. Pentru învingerea unor dificultăți ca cele din urmă, profesorul poate apela la un manual de literatură, dar cînd însuși manualul preferă o înregistrare mecanică de nume și opere unei selecții care să constituie prin sine și o judecată de valoare, cînd același manual evită analizele, care ar trebui să primeze, în favoarea unor sinteze, bune poate aiurea, dar de o inutilitate dezarmantă în școală, este explicabilă nemulțumirea profesorului care vede dezertînd din fața unor sarcini de importanță primordială factori la fel de răspunzători ca și el.

Ce-i stă la îndemînă profesorului, pe lîngă aptitudinile sale didactice-profesionale, pentru a-și îndeplini sarcinile onorabil? Critica literară îi oferă cîteva modalități de studiere a textului pe care profesorul nu le poate însă transpune *tale-quale*, ci numai după ce în prealabil le adaptează (și asta înseamnă, mai precis, să le ajusteze) la măsura volumului de cunoștințe și a preocupărilor elevilor săi. Cu alte cuvinte, înainte de a fi pedagog, profesorul trebuie să fie critic, și nu un critic oarecare, ci unul plurivalent. El nu are dreptul să fie numai maiorescian, sau gherist, sau lovinescian, sau călinescian, ci să stăpînească toate aceste metode critice, căci altfel riscă

[10] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. VI, 1929, cap. XVIII *(Școala și istorismul)*.

să devină dogmatic, iar dogma, de orice fel ar fi ea, capătă în școală dimensiuni și rezultate dezastruoase.

De cînd critica literară e supusă și ea unor procese de înnoire, de modernizare, posibilitățile acesteia de a veni în ajutorul profesorului s-au redus mult. Îndreptată în special asupra sieși, critica literară nu mai are timp suficient pentru operă, și atîta timp cît se va lua la întrecere cu literatura, accentuînd valoarea sa de creație, iar eseul va rămîne specia de bază a actului critic, școala nu va putea folosi decît indirect rezultatele criticii literare. Profesorul are nevoie de analize documentate, de studii, dar criticii actuali, spre deosebire de înaintașii lor, publică mai bucuroși cronici și foarte puține studii. Pe volumele lor nu mai stau titluri ca *Studii critice*, *Studii literare*, *Studii de literatură*, ci altele precum *Păreri literare*, *Lecturi infidele* sau *Utopica*. Studii ca *Eminescu și poezia lui*, *Poetul țărănimii* sau *Note asupra versului eminescian*, pe care profesorii le foloseau ca auxiliare indispensabile în procesul de comunicare, nu-și găsesc astăzi corespondente care să poată fi folosite cu aceeași încredere și eficiență la predarea poeziei moderne, exceptînd cîteva studii care nu aparțin neapărat criticii contemporane. Critica actuală emite o mulțime de idei interesante, dar lipsește lucrarea sintetică, concentrată, și lipsește personalitatea critică care să confere acelei lucrări autoritatea, prestigiul de care are nevoie orice lucrare folosită în scopuri didactice; profesorii de literatură nu mai au cu cine spune despre Nichita Stănescu, de ex., ca Vasile Gr. Popa, în urmă cu aproape 100 de ani: „...dar în fine, poet, poet în toată puterea cuvîntului este d-l Nichita Stănescu".

Să dăm totuși Cezarului ce-i al Cezarului. Dacă critica literară actuală oferă mai puțin sprijin profesorului de literatură, ea a făcut foarte mult pentru literatura modernă, încurajînd-o și apărînd-o de atacurile tradiționaliștilor sau ale dogmaticilor. Nici eforturile de explicare nu au lipsit, mai ales în ultimii zece ani. Ele s-au materializat într-o metodă nouă de studiu a textului literar, metodă împrumutată din lingvistica modernă, unde este suverană peste alte metode, structuralismul.

Structuralismul este aplicat nu numai operelor noi, ba ca să convingă, este aplicat pe texte de mult cunoscute, în paralel cu analize literare de tip tradițional, pentru a verifica sau pentru a infirma rezultate obținute pe alte căi. Această metodă nu a pătruns aproape deloc în școală, iar în prezent profesori dintre cei mai serios pregătiți și cu experiență didactică îndelungată manifestă cel puțin neîncredere față de ea. O primă explicație stă în punctul de pornire al structuralismului. El a fost fundamentat și dezvoltat de lingviști, care au putut obține pe baza noii metode, încă de la început, cîteva rezultate senzaționale. După ce sisteme lingvistice diferite au fost descrise și caracterizate mai conform cu natura lor internă, după progresele realizate în predarea limbilor străine și în traducerea automată (pentru a nu vorbi și de progresele antropologiei și sociologiei), structuralismul a exercitat o atracție deosebită asupra cercetărilor altor discipline. În mod firesc, a fost preluat de stilistica și critica literară, dar încercarea de a depăși granițele lingvisticii și ale literaturii avea să redeștepte vechi prejudecăți privind incompatibilitatea lingvisticii în studiul estetic al operelor literare.

Aplicarea prea rigidă a unor principii structuraliste găsite în bogata literatură de specialitate şi atitudinea exclusivistă pe care au adoptat-o de multe ori în discuţii unii promotori ai structuralismului avea să constituie alte motive de suspiciune pentru profesor. Dacă mai amintim că în licee profesorii sînt rupţi de preocupările cu caracter aplicativ ale lingvisticii şi că aici se cunosc mai puţin realizările incontestabile ale structuralismului, avem schiţate doar cîteva din cauzele care au dus la situaţia paradoxală că structuralismul, în ciuda calităţilor sale „didactice" intrinseci, a întîlnit tocmai în şcoală opoziţia cea mai puternică. Aplicată însă cu măsură, analiza structuralistă convinge cu uşurinţă şi pe profesori şi pe elevi, cum o dovedesc cele cîteva lecţii practice ţinute de studenţi foarte bine pregătiţi, care au folosit asemenea analize, făcute de ei anterior la seminarii speciale sau recomandate la cursul de metodică.

Structuralismul este un produs al erei tehnice demitizante şi al încrederii umane în ordine şi raţiune. În literatură, el oferă o alternativă la scepticismul critic rezultat în urma înfruntării altor curente critice şi filozofice apărute în ultima sută de ani, corectînd excesele subiectiviste prin rigorile supunerii la obiect. Structuralismul literar încearcă să însumeze şi să alieze procedee analitice care pînă la el, cînd nu se excludeau, fiinţau independent sau erau alăturate mecanic (analiza fonetică, gramaticală, stilistică, literară), conjugînd astfel eforturile pentru o abordare organizată, metodică a operelor literare. Dacă opera literară este o structură, un tot coerent, organizat după anumite reguli şi legi, ea nu poate fi demonstrată şi explicată decît prin aplicare directă, adică prin adecvarea mijloacelor analitice la particularităţile fiecărui strat de expresie. Căci opera literară nu e un tot amorf, nu e un bloc de marmură din care s-au înlăturat părţile netrebuitoare, ci o suprapunere de forme şi conţinuturi diverse, care numai împreună dau individualitate operei finite [11].

O analiză astfel desfăşurată va revela simetrii sau asimetrii semnificative, care rămîn ascunse celui care se opreşte numai la o parte a structurii, a totului. Scheme, grafice, figuri geometrice pot fi aduse în sprijinul demonstraţiei; ele nu aparţin scriitorului, ci analistului, dar caracterul lor obiectiv în raport cu opera nu este prejudiciat. Meritul geniilor, se spune deobicei, este că îşi alcătuiesc operele după reguli care le rămîn necunoscute, dar sarcina celor care preiau moştenirea este să le deducă şi să le formuleze.

Dacă vedem în structuralism nu o metodă care se substituie altora, ci una care le completează, este întrutotul legitimă prezenţa ei între celelalte mijloace necesare studiului operelor literare. Rămînînd la tema propusă, analiza structuralistă este preferabilă altor metode în cazul multor opere moderne. Surprinderea unor motive sau leitmotive într-un poem simbolist, evidenţierea raporturilor multiple care se stabilesc între personajele sau planurile unui roman analitic, sau decodarea unei poezii ermetice sînt mai uşor de realizat

[11] Pentru o mai completă informare, vezi: R. Wellek şi A. Warren, *Teoria literaturii*, ELU, 1968, cu *Studiu introductiv* de Sorin Alexandrescu.

urmărind, în succesiunea straturilor expresive [12] structura și complexitatea internă a unor astfel de opere. Un exemplu:

Arta poetică a lui Ion Barbu a suscitat multe discuții, iar interpretările la poemul care a dat titlul volumului *Joc secund* sînt o mărturie a limitelor metodelor intuitive de analiză, atunci cînd ele se află în fața unor opere netradiționale, moderne și cînd nu sînt mînuite de un critic cu totul excepțional. Dar chiar și în cazuri fericite ca cel din urmă, avantajele unor analize structuraliste își păstrează valoarea lor didactică deosebită pentru a fi preferate într-un manual sau la o lecție de studiu a textului literar.

Interpretarea cea mai exactă la *Joc secund* a fost dată de G. Călinescu în *Istoria literaturii române* [13]. Criticul transpune în propoziții logice sensul ascuns al celor două strofe cîte conține poemul, subliniind totodată caracteristici ale poeziei ermetice în general. Autorul are în vedere nu numai întreaga creație a lui Ion Barbu, dar și experiențe similare din alte literaturi, creindu-și posibilitatea unor asociații suplimentare de sprijin, imposibil de făcut numai pe baza poemului în speță. O asemenea interpretare se dovedește a fi rezultatul unor lecturi literare și estetice întinse, unite cu o cunoaștere perfectă a istoriei literaturii române și a elementelor fundamentale din istoria artelor, inclusiv a celor mai recente. Ceea ce oferă criticul lectorului său este o construcție nouă, o re-creație spirituală, clădită cu alți termeni, care la rîndul ei, îngăduie alte construcții paralele. Certitudinea caracterului obiectiv al interpretării date criticul o găsește în cultura sa întinsă, dar, oricît de seducătoare și de utile sînt asemenea analize, sensul certitudinii pe care ar trebui să-l inspire oricărui lector, dar mai ales elevului, este vitregit.

Singura analiză structuralistă a acestui poem (dacă facem abstracție de unele observații parțiale, dar pătrunzătoare, dintr-un studiu mai vechi al lui *E. Coșeriu*, publicat la Milano în 1948) [14] publicată de Sorin Alexandrescu [15] ajunge exact la aceleași concluzii pe care le stabilise G. Călinescu pe alte căi, cu peste un sfert de veac în urmă, încît din punctul de vedere strict al cunoașterii nu prezintă un interes deosebit, dezvăluindu-și avantajele abia în eventualitatea utilizării ei în scopuri didactice. În cazul unei lecții despre arta dificilă, ermetică a lui Ion Barbu, cu aplicații la *Joc secund*, analiza structuralistă oferă cel puțin trei avantaje:

— circumscrie precis obiectul analizei, dînd fiecărui elev întregul material pe baza căruia vor fi trase concluziile privind arta lui Ion Barbu și realizarea artistică a poemului *Joc secund*: acest material este numai poemul amintit;

— întărește caracterul demonstrativ al analizei și, implicit, mărește la elevi certitudinea caracterului obiectiv al concluziilor, a lipsei de arbitrariu și subiectivism, tocmai prin izolarea materialului intuitiv de datele exterioare textului și prin relativa simplitate a procedeelor de analiză luate în sine;

---

[12] Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Halle, 1931; R. Wellek și A. Warren, op. cit., precum și studiul lui Roman Ingarden *Werte, Normen und Strukturen nach René Wellek*, in „Deutsche Viertelhjahresschrift," 1/1966.

[13] G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, Buc. 1941.

[14] Apud Toma Pavel, *O cercetare lingvistică a lui Ion Barbu*, în S. C. L., 1/1967.

[15] S. Alexandrescu și I. Rotaru, *Analize literare și stilistice*, Buc., 1967.

— oferă elevilor un instrument de lucru mai conform cu cantitatea și calitatea cunoștințelor generale pe care majoritatea dintre ei și le asimilează pînă la această vîrstă.

Pe un plan mai general, analiza structuralistă introduce mai multe elemente pozitive, „clasiciste", într-un sistem „romantic" de studiul al operei literare.

Reproșul de căpetenie care se face unor astfel de analize este că ele pulverizează și pînă la urmă distrug esența poeziei, inefabilul ei. Argumentul este îndreptățit, dar nu într-atît încît să negăm de plano metoda, ci el pledează mai degrabă pentru asocierea intuiției și a gustului la actul final de apreciere și de valorificare a unei poezii. Niciodată nu va fi suficient accentuat că ceea ce îl va ajuta mai mult pe profesor în efortul lui de a face accesibilă elevilor poezia modernă este supleţea cu care acesta aplică metode vechi și noi, procedee diferențiate, după natura textului, după scopul lecției și după nivelul clasei cu care lucrează.

Ajunși aici, e locul să mai facem încă o precizare. O parte din consecințele istorismului din școală, care, pînă la un punct, este inevitabil, pot fi contracarate dacă receptarea poeziei moderne se transformă dintr-o problemă a clasei a XI-a sau a XII-a, într-o problemă a întregului curs de cultură generală. Sarcină grea, pentru explicarea căreia vom încerca să pornim de la un exemplu. Urmărind un număr de teze de la clasa a IX-a, atenția ne-a fost oprită de una care avea de tratat noțiunea de pastel, cu exemplificări din *Miezul iernei* de Alecsandri. Ea aparține unui elev care nici pe departe nu strălucește la orele de română, dar care surprinde, iarăși destul de rar, prin observații acute privind realizarea artistică a unor opere studiate în clasă. Prin ce este interesantă teza? Elevul și-a construit subiectul în chip deosebit de ceilalți colegi ai săi, fie ei mai harnici sau mai puțin harnici decît el. În loc să se refere direct la textul lui Alecsandri, recte la tablourile parțiale sau la tabloul general din pastel, cum au făcut aceștia, el a comentat starea sufletească pe care a presupus-o că a stat la originea pastelului *Miezul iernei*. Comentariul vădește, în ultimă instanță, o necunoaștere precisă a textului de referință, dar nu i se poate nega în schimb, o vibrare, o emoție autentică pe care i-a prilejuit-o lectura poeziei, fapt pe care încearcă la un moment dat să-l exprime chiar în versuri proprii, de a căror naivitate e de prisos să mai amintim. Cu ale cuvinte, în locul unei reproduceri în proză a tablourilor din text, teza este un joc secund la poezia lui Alecsandri. Care trebuie să fie atitudinea profesorului în acest caz? Ce are de sancționat, ce are de validat? Atitudinea nu poate fi decît una singură, dar nuanțele își au locul și rostul lor, în funcție de perspectiva pe care profesorul o are asupra rostului studiului literaturii în școală, în funcție de felul cum accentuează mai mult pe rolul informativ sau pe cel formativ al acestuia.

Pe baza tezei, trebuie sancționat, în primul rînd, stilul superficial de muncă. Cultura nu ucide, ci potențează emoția estetică, și în măsura în care ținem ca elevii să-și însușească elementele unei culturi serioase, sîntem în drept să le pretindem mai multă seriozitate și profunzime cînd este vorba

de asemenea elemente. În al doilea rînd, e de corectat tot ce este expresie emfatică, bombastică și, bineînțeles, greșelile de punctuație și de ortografie. Dar, indiferent de notă, care, în treacăt fie zis, nu va fi prea onorabilă, profesorul cată să facă acum muncă de cenaclu și să încurajeze, în discuție cu elevul, cîteva elemente care ni se par de primă importanță în dezvoltarea lui ulterioară, în speță, în ce privește apropierea lui de poezie. Pe acest drum, el a marcat deja un cîștig fundamental: a intuit, sau e pe cale să intuiască faptul că poezia nu este mimesis. Din definiția pastelului, pe care o are în carte și pe care o reprodus-o și în teză, și anume: „poezie lirică prin care poetul comunică stările sale sufletești prin zugrăvirea tablourilor din natură", el s-a oprit în special asupra primei părți neinteresîndu-l prea mult „zugrăvirea" de care se vorbește acolo. El pare să înțeleagă, înaintea altor colegi ai săi care pot eventual să spună întreaga poezie pe de rost, că „tablourile din natură" sînt doar pretexte și purtătoare ale unor stări sufletești mai adînci, că în spatele lor trebuie să căutăm o atitudine lirică.

Făcînd acum abstracție de exemplul ales, care în definitiv poate să infirme în viitor multe din ce i-am prezis noi aici, un lucru ni se pare pe deplin posibil: chiar din clasele mici, elevii pot intui, pe texte clasice, cîteva elemente care vor fi esențiale pentru a înțelege mai tîrziu poezia modernă, mai dificilă. Între un elev care trage în jos o poezie, căutînd pentru orice „tablou" sau anecdotică corespondente în realitatea imediată, și un altul, care o înalță pentru a-i găsi sîmburele ei liric veritabil, din care a germinat și care numai el singur o justifică, acesta din urmă e sigur pe drumul bun și numai lui nu i se va mai părea nici o poezie ermetică, ci poate ceva mai dificilă, dar cu atît mai demnă de studiat. Numai un asemenea elev va realiza mai tîrziu diferența între, să zicem, *Oaspeții primăverii*, de Alecsandri, și *Noapte de Mai*, de Blaga, și va căpăta un mai drept simț al valorilor estetice. Stă în puterea profesorului ca să accentueze permanent, cînd comunică o noțiune nouă sau cînd analizează un text literar de orice fel, asupra acelor componente care conduc pe elev cît mai aproape de esența fenomenului artistic și să evite comparațiile, analogiile sau chiar identificările cu fapte extraestetice, care constituie un balast pentru înțelegerea adecvată a liricii.

Cînd trece la predarea unor poeți ca Tudor Arghezi, Lucian Blaga sau Ion Barbu profesorul poate găsi și alte puncte de sprijin în chiar creația acestora. În studiul său din 1935 închinat poeziei lui Ion Barbu, Tudor Vianu[16] constată că în creația poetică a acestuia pot fi ușor delimitate trei perioade: perioada parnasiană, abstractă, urmată de o fază narativă și pitorească, aceea a baladelor; în sfîrșit, o fază ermetică, a Jocului secund. Evoluția literară a lui Ion Barbu i se pare ilustratului său exeget așa de bruscată, încît cele trei faze ar putea fi ale unor poeți diferiți. Și totuși, în capitolul final, adică după ce analizase opera în întregime, Vianu găsește cîteva

[16] Tudor Vianu, *Ion Barbu.*, Buc., 1935.

constante, care conferă unitate unei opere aşa de diverse. Aceste constante ar fi:

I. Expresia sentimentelor se produce aproape totdeauna prin mijlocirea unui simbol descriptiv sau narativ (lava, copacul, luntrea, oglinda, oul etc.).

II. Materia afectivă a rămas pe aceeaşi linie:

— sentimentele păstrează legătura cu viaţa spiritului.

— în fiinţa care se mărturiseşte prin ele predomină funcţiunile inteligenţii şi ale cunoaşterii.

Factorul variabil îl găseşte Vianu în modalitatea cunoaşterii, în evoluţia de la o atitudine discursivă către o atitudine intuitivă.

Cunoscînd dinainte aceste constante, profesorul va insista mai mult asupra lor cînd va analiza o poezie din primele perioade (Copacul, Riga Crypto), unde sensul lor este mai uşor de sesizat graţie contextului deloc ermetic, accesibil, al unor asemenea poezii. Fiind în posesia cîtorva elemente definitorii ale artei lui Barbu, elevii nu se vor mai găsi apoi cu totul dezarmaţi în faţa unor poezii ca *Joc secund* sau *Oul dogmatic*, deşi cu asta nu vrem să spunem că toate greutăţile dispar. Depinde de priceperea cu care profesorul decupează pe verticala creaţiei unui scriitor acele puncte nodale care caracterizează o etapă şi constituie totodată saltul spre una viitoare.

O altă observaţie cu virtuţi metodice deosebite o extragem din lucrarea lui Vl. Streinu, *Versificaţia modernă* [17]. Acolo, autorul reia o observaţie a sa mai veche şi afirmă, vorbind despre literatura română dintre cele două războaie: „literatura noastră va ajunge să cunoască poeţi moderniştii în vers tradiţional, cum va fi un timp Tudor Arghezi, şi poeţi ai tradiţiei în vers liber, cum vor fi Adrian Maniu şi Lucian Blaga". Prin aceasta, atenţia ne este îndreptată spre acele zone de interferenţă din care e de presupus că elevilor le este cunoscut cel puţin un element necesar interpretării unor opere care se situează în asemenea contexte. Cu condiţia, subînţeleasă, ca arta pe care o numim tradiţională să fi fost asimilată întrucît este artă şi nu anecdotă. Receptarea poeziei moderne porneşte de la înţelegerea adecvată a moştenirii artistice milenare şi trece prin descifrarea prealabilă a operelor de tranziţie.

* * *

Departe de noi gîndul să epuizăm problemele pe care le ridică o asemenea temă. După cum s-a observat, am evitat pînă şi o definiţie a noţiunii de literatură modernă, preferînd ca descrierea ei să reiasă pe parcurs, din exemplele discutate. O delimitare acum, în final, o considerăm totuşi necesară. În urmă cu cîtva timp, uniunea scriitorilor danezi se autodizolva ca urmare a acţiunii tinerilor scriitori nemulţumiţi cu reacţia „tradiţionaliştilor" la apariţia unui volum al confratelui lor, Vagn Steen. Acesta şi-a intitulat cartea, din care lipseşte orice text, *Scrie singur*. Nu la asemenea „literatură"

[17] Vl. Streinu, *Versificaţia modernă*, 1966, p. 213.

ne-am referit. Literatura noastră, deschisă deopotrivă razelor care-i vin din trecut, ca și celor care i se arată din față, a cunoscut și ea excese, încă de acum 40 de ani, fără să fi fost abătută din albia sa, după cum, și acum, chiar dacă în forme nu așa de extreme, mulți așa-zișI „poeți" bat la porțile ei. Noi ne-am referit permanent la acei artiști pentru care transformările au fost resimțite ca o necesitatea internă a ființei lor, prin opera cărora se exprimă o epocă și o lume, cea modernă, care au impus nu o modă, ci un mod nou de a gîndi și simți.

Am cerut mult timp ca acești poeți să fie studiați în școală. Ne mai rămîne acum ca studierea și receptarea lor să fie adecvată, pentru că altfel ei ar avea cuvînt să spună, împreună cu Jean-Paul Sartre: „Deoarece am pierdut șansa de a muri necunoscut, mă mîngîi singur cu gîndul că trăiesc rău cunoscut".

ÎNTÎIUL CORĂBIER

PRELUCRARE ÎN VERSURI DE IOAN BARAC DUPĂ GESSNER

ENEA PAPP

Preocupare mai veche, Ioan Barac ne-a pasionat nu atît prin personalitatea sa literară, ci mai ales, prin curiozitatea stîrnită de manuscrisele găsite împreună cu fostul bibliotecar al episcopiei ortodox-române din Arad, Lucian Emandi, în anul 1958. Descrierea și confirmarea înserării lor aproape juste în cronologia traducerilor lui Barac făcute de către Gheorghe Bogdan-Duică am prezentat-o, la timpul său, în „Tribuna" [1]. Mențiune asupra textelor găsite la Arad se face atît de către autorul capitolului *Ioan Barac* din tratatul academic, volumul II [2], cît și de către Iosif Pervain în recentul studiu asupra lui Alexandru Gavra [3]. Manuscrisele care urmau să fie publicate în cadrul „Cabinetului muzelor române", preconizat de către Gavra să ia ființă în anul 1833/1834, au stîrnit dispute destul de nefavorabile bunelor sale intenții din partea lui Gheorghe Barit [4] și, mai tîrziu a lui Gheorghe Bogdan-Duică [5], între ele găsindu-se și *Historia românilor împletită cu a românilor de astăzi*, „opul Șincai-Klainian".

Iosif Pervain reconstituie personalitatea autentică a lui Alexandru Gavra și sprijinit de o nouă documentație demonstrează că acesta în cadrul activității sale lupta să se acorde privilejiul de a tipări cărți și înzestrarea școlii (Preparandia) cu tipografie „mînat de idealurile unui adevărat Aufklärer". Gavra redactase un memoriu în numele colegiului profesoral animat de gîndul că „poporul său avea nevoie de scrieri cît mai multe pentru a se smulge din întunericul neștiinței și a-și croi o viață mai omenească. Apoi,

---

[1] Emeric Papp, Enea Papp, Lucian Emandi: *Manuscrise necunoscute ale lui Ion Barac*, „Tribuna", anul II, nr. 29/76, pag. 9 din 1958.

[2] *Ioan Barac*, în *Istoria literaturii române*, volumul II, București, 1968. pag. 94.

[3] Iosif Pervain, *Alexandru Gavra, întemeietor al „Societății Bibliografice(ști" (1833) și al revistei „Ateneul românesc" (1835)*. „Studia Universitatis Babeș—Bolyai" series filologia, 1968, fasc. I, pag. 4: „...Colan și Bogdan—Duică au căutat degeaba tălmăcirile Corăbierului cel nou, Lucreția și Loreti. Au fost găsite la Arad, în 1958, și cercetate de Emeric Papp și Enea Papp, profesori clujeni".

[4] Gheorghe Bariț, în articolul *Din Lugoșiu* publicat în „Gazeta Transilvaniei" nr. 14 februarie 16, anul 1852, suspectează acțiunea lui Gavra, taxînd-o drept o afacere negustorească: „Alții dintre noi prin zelul cel fierbinte ce-l arată ca români, voiesc deodată a se îmbogăți de la națiune, despoindu-ne și de banii cei puțin ce-i mai avem: așa spre exemplu D. G. (Domnul Gavra) din Arad, în a cărui mîni spre condamnare îl adusese soarta cea fatală tezaurul cel mai prețios al națiunei, opul *Șincai-Klainian*".

[5] Gheorghe Bogdan—Duică, în studiul monografic despre Ioan Barac, își exprimă îndoiala despre finalizarea acțiunii de la „Cabinetul muzelor", unde urma să se publice anual cîte două cărți: „În acel «Cabinet» ar fi apărut, deci, și Barac, dacă Al. Gavra n-ar fi făcut mai mult zgomot decît treabă" Gheorghe Bogdan—Duică, *Ioan Barac*, Academia Română, Studii și cercetări XXII, 1933, pag. 31.

vrînd să contribuie însuși la propășirea neamului, începe să colecționeze în 1830 și de atunci înainte manuscrisele românești, din vremea sa și mai vechi, cu intenția mărturisită de a le publica" [6].

Necruțătoare reproșuri și-a făcut Gavra și în originalele sale *Nopți*, pe tema piedicilor survenite în calea publicării cărților, manuscris inedit, al cărui conținut se pare că îi este necunoscut lui Iosif Pervain:

„— Carte, carte în mîini, dar de unde? cine să mi-o alcătuiască? cine să mi-o cumpere?

— N-ai ce te teme de asta; cel de sus și în privința aceasta s-au îngrijit. Aveți voi mai multe mînăscrise zdravene de unii moși ai voștri pregătite, numa nu sînteți harnici de a vi le face comune. Uită-te în colo, acolo zace comoara voastră. De ce o ții acolo închisă? Du-te scoate-o. Nici de cumpărători te îngriji. Cercat-ai vre-odată calea edării?

— Cercaiu, dar am păcostit.

— Nu umblași pe cale obișnuită ai smintit drumul, începe iară. Cercat-ai a circumveni pe toată clasa de oameni, pre mari ca pre mici, pre bătrîni ca pre tineri? Întorsu-te-ai și către damele, frumoasele voastre, mumele fiilor voștri? Cercat-ai ajutoriu la preoțime, părinți, povățuitorii popoarelor, mijlocitori de fericirea vremelnică și veșnică? Întorsu-te-ai către ocîrmuitori, mai marii locuitorilor? Pe învățători, picuători de moralitate în inimile pruncilor, îndreptători, informatori generațiilor viitoare, pregătitori de cetățeni buni, grăitu-i-ai?

— Ba.

— Nu judeca dară'nainte de vreme, ca să nu rătăcești. Lasă-te de scepticismu" [7].

Iosif Pervain arată că, întîiul scriitor cu care intră Gavra în legătură și de la care primește manuscrise este Ioan Barac, „Sosit în februarie 1830 la Arad, unde bolea vlădica Nestor Ioanovici, unchiul său, Barac îl cunoaște pe Gavra, căruia îi lasă ca «să tipărească la Buda», unele traduceri și prelucrări. Apoi se citează manuscrisele care formau merindea „Ortăciei", așa cum figurează în Precognitele Ateneului [8]. Întrucît, în Precognite nu sînt trecute titlurile întregi ale manuscriselor care ne interesează, iar menționarea lor în cadrul tratatului academic [9] este incompletă, uneori amintindu-se

---

[6] Iosif Pervain, *Op. citat.* pag. 4.

[7] Manuscris Al. Gavra, *„Nopți"*. Noaptea a 2-a, pag. 24.

[8] În *Precognitele Ateneului* figurează 17 titluri diferite, începînd cu cele lăsate de către Barac: 1. *Ulisses* (sic) din 34 coale, în versuri; 2. *Corăbierul cel dintîiu*, din 7 coale, în versuri; 3. *Pipelea*, din 4 coale, în versuri; 4. *Lucreția*, din 22 coale, în versuri; 5. *Lucreția*, de la Marmontel, din 11 coale, în versuri; 6. *Niște fragmenturi de la Ovidie*, din 8 1/2 coale, în versuri.

[9] Tratatul de *Istoria literaturii române*, vol. II nu amintește de loc pe *Ulisses* și *Lucreția*. În schimb, sînt trecuți *Pruncii părăsiți*, după Schiemann. Ori, cele două vodeviluri ale lui Kotzebue în nici un caz nu puteau fi predate lui Gavra, pentru că Barac în perioada 1816—1828 încă nu apucase să-și exerseze pana și în domeniul Thaliei. Data publicării lui *Pipelea* nu este 1816, ci 1916. Sîntem înclinați să credem că aici a intervenit o greșeală de tipar. Traducerea a făcut-o Barac între 1816—1828.

și titluri care n-au fost lăsate de către Barac la Arad, ținem să le reamintim așa cum se găsesc trecute în original:

1. *Ulisses* sau *Istoriile lui Odisefs* poartă tilul: „Paginile cele minunate ale vestitului și viteazului craiului celui grecesc din Itaki, Odisefs, scoasă după istoriile cele vechi ale Troadei și în stihuri românești alcătuite de Ioan Barac, translator magistratual din Brașov. Septembrie, anul 1816".

2. *Lucreția*, nuvela lui Aeneas Silvius Piccolomini *De duobus a mantibus, Evrial et Lucreatia*, la Barac figurează: „Amorul prin carele s-au alunecat și s-au ofticat Lucretia din cetatea Suna în Italia, din care i s-au tras și moartea. În stihuri alcătuită pre limba românească de Ioan Barac, translator din Brașov, 1826".

3. *Loreti* se găsește trecută: „Graiuri moralicești într-o istorioară Loreti din manuscrisele lui Marmontel, scoasă și acum în stihuri alcătuită de Ioan Barac, magistratual translator al Brașovului, 1828."

4. *Corăbierul cel dintîi, Der erste Schiffer* a lui Gessner, lucrare care ne interesează pe noi, la Barac o găsim rezumată în titlul: „Întîiul corăbiariu, carele au scornit corabia pre mare și cu îndrăzneală au trecut marea la Melida ce au iubit-o din vis, pre nevăzute. În stihuri alcătuite de Ioan Barac, magistratual translator al Brașovului, în 1 avgust 1828."

*

Înainte de-a trece la studiul propriu-zis al manuscrisului, credem că este necesar să urmărim în ce măsură era scriitorul elvețian cunoscut în literatura română în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Salomon Gessner s-a impus în literatura europeană în cea de a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, prin idilele sale (1756). Criticii preromantismului l-au asociat la început cu anticul Teocrit, datorită reînvierii poeziei pastorale. În prefața la întîia ediție a idilelor, însuși Gessner arată că tipurile create de el nu se potrivesc la epoca în care trăiește. El le-a situat „într-un veac de aur", care a existat cu siguranță.

Entuziasmul cu care a fost acceptat omul creat de Gessner își găsește explicația în realismul său. Idilele conțineau, după cum declară el în aceeași prefață, în mod indirect o critică a „mulțimii de oameni care-și găsesc rostul destinului lor într-o falsă și grețoasă galanterie" și care „fac din simțămintele lor o artă șireată". Deci ținta urmărită de subtilul poet era să scoată în evidență imoralitatea omului modern. Gessner a avut o seamă de admiratori printre scriitorii contemporani. Pe lîngă Rousseau, André Chenier și Diderot, Florian a căutat să-l imite în deaproape.

Gheorghe Bogdan-Duică, în studiul închinat gessnerismului în țara noastră [10], amintește ca prim traducător în limba română pe Alecu Beldiman

[10] Gheorghe Bogdan—Duică, *Salomon Gessner în literatura română*, în „Convorbiri literare", XXXV, 1901, nr. 2 pag. 165.

cu *Moartea lui Abel*, făcută în 1808, apărută la Buda în 1818. Fără să observe inadvertența în studiul său monografic ne indică traducerea *Întîiului corăbier* a profesorului S. Crișan [11] din Cluj, apărută în 1805. Deci, prima traducere din Gessner s-a făcut la această dată și o anticipează pe cea a lui I. Barac cu 23 de ani. Gheorghe Asachi, ceva mai tîrziu, o adaptează idila lui Gessner *Daphnis* și *Hloe* dramatizată de Florian. În 1822 Zoița Grigoriu traduce prin intermediu grecesc pe *Erast*. Direct din nemțește, Alexandru Cuza o traduce pe *Estela* în 1838. În 1839 „Foaia pentru minte" publică *Gelosia*, în traducerea lui V.B-scu. Duică îl presupune ca traducător pe Barac, fapt demn de crezare, asociind eseul acestuia *Pentru idile* [12]. Costache Negruzzi prelucrează idila *Ein Gemhalde aus der Sundfluth. Semira und Semir* în poezia *Potopul*. Cu subiectul nostru ne reîntîlnim în 1840 prin traducerea lui I. Costinescu *Cel dintîi plutitor*, în proză, prin intermediu francez.

Faptul că *Der erste Schiffer* este tradusă de trei români nu ni se pare întîmplător. În eseul *Pentru idile*, Barac o teoretizează drept ca: „evocarea unei lumi de pace și armonie în sînul naturii a unor oameni ce trăiesc în locuri de o formă esteticească deplină". Trăirea în libertate „acționează favorabil asupra moravurilor". Ea „varsă" adevăr în mințile umane, „înmoaie" inimile, învață simțirea a fi bună. Aceste calități se pare că pot fi găsite în *Întîiul corăbier* din plin.

*

Manuscrisul are 44 pagini numerotate. Ele sînt precedate de 5 foi nenumerotate, avînd cuprinsul: pagina 2 conține un glosar de 12 cuvinte românești, explicate cu sinonime române și maghiare. În pagina 3 se dă o listă de 24 cuvinte scoase din *Loreti*, specificîndu-se pagina (fața) și rîndul de unde s-au scos. În pagina 5 se află din nou o listă cu 25 cuvinte scoase din *Corăbier*, specificîndu-se pagina și rîndul de unde s-au scos. Pagina 7 este coperta operei, cu titlul, data și semnătura, reproduse mai sus. Pagina 8 conține maxima:

Albina din floare miere
Suge dup-a sa plăcere,
Iar păianjenul venin;
Nu urma lui și nu face
Ca păianjenul, de-i place
Să fii îndulcit deplin.

---

[11] *Luntre a de ante intorsa dopa Gessner in Romanie po'in S. Ch. Orthographia latino-valachica* (Claudiopoli. Impress. Typis Collo. Reformatorum Anno 1805).

[12] Iosif Pervain, *„Foaia duminicii" (1837). Contribuții la istoria presei românești din Transilvania*, în „Studia Universitatis Babeș—Bolyai", series IV filologia, 1961, fasc. II, pag. 119

Această strofă figurează ca motto și la *Pipelea gîscariul* cu ultimul vers puțin schimbat (Să te îndulcești deplin).

Pagina 9-10 cuprinde un *Cuvînt înainte* în versuri. Menționăm că aici se află și o fîșie de circa 2 cm. lățime dintr-o pagină tăiată, pe care se văd începuturile și terminațiile unor versuri. Confruntînd aceste cuvinte și fragmente de cuvinte cu restul manuscrisului, am constatat că ele provin dintr-o variantă mai veche a *Corăbierului*, la care scriitorul a renunțat și după ce a modificat versurile din prima pagină și a transcris ambele pagini pe o altă foaie, a tăiat o foaie veche, lăsînd un cotor de circa 2 cm.

Prefața *(Cuvînt înainte)* scrisă în versuri de 12 silabe, conține o invocație către „evlavia sfîntă" de la care scriitorul se așteaptă să primească inspirație pentru a cînta cu „minte strădalnică", „faptele cele minunate", „lăudînd virtutea și inima dreaptă". Aducînd elogii poeților „pe care muzele i-au sfințit să învețe bunele năravuri cele cîntărețe" arată că nu oricărui muritor îi este dat să-i „strălucească lăudatul nume" în fața posterității. Aceste gînduri „i-au sfințit ceasurile" cînd a cîntat în stihuri pe *Corăbierul cel dintîi.*

Prefața însă nu este originală. Autorul a preluat partea introductivă din *Moartea lui Abel.* Barac ajustează introducerea *Morții lui Abel,* căutînd să-i servească scopului urmărit. Omite prima fază din original, iar sfîrșitul l-a ticluit în așa fel ca să poată forma tranziția firească la povestirea *Corăbierului.* Procedeul acesta de preluare a unor fragmente din diverse prefețe și contopirea lor într-un tot l-a semnalat și Bogdan-Duică. Împrumutarea ideilor altora sub forma aceasta sau alta era un obicei larg practicat în acea vreme și considerat mai puțin condamnabil ca astăzi.

Bogdan-Duică, în studiul său monografic privitor la Barac, dă prețioase lămuriri legate și de *Corăbierul cel dintîi,* despre care nu se îndoiește că a fost o prefacere în versuri a lui *Der erste Schiffer* de S. Gessner[13], editat la 1762 la Zürich. Pornind de la această ipoteză, cercetătorul gessnerismului în țara noastră trece prin fața minuțiosului său obiectiv toate traducerile ungurești făcute după răspîndita nuvelă germană. În 1797 nuvela lui Gessner a fost tradusă de Kazinczy Ferenc sub titlul *Az elsö hajos* (ket könyvben). Kazinczy amintește în prefață că *Întîiul corăbier* a mai fost tradus și de medicul din Komárom, Nagy Samuel. Bogdan-Duică menționează că *Întîiul corăbier* ar fi fost tradus și de Kony János, primul traducător al *Morții lui Abel.* După izvoarele consultate de noi însă, n-am putut conforma afirmația lui Bogdan-Duică.

Profesorul Crișan (Körösi) din Cluj traduce nuvela în românește în 1805, într-o limbă latinizantă sub titlul *Luntre a de ante a intorsa dopa Gessner in Romanie prin S. Ch.* Limba în care a fost tradusă lucrarea, la vremea sa, a fost ridiculizată atît de Timotei Cipariu, cît și de Barac. În 1809 *Der erste Schiffer* a fost făcut cunoscut publicului maghiar sub forma de vodevil de către Vida.

Datele documentare furnizate de savantul cercetător Bogdan-Duică ne-au jalonat direcția primelor noastre cercetări legate de *Corăbierul cel*

[13] G. Bogdan—Duică, *op. cit.* pag. 61.

dintîi, și confruntînd opera lui Gessner precum și traducerile mai sus menționate, cu traducerea versificată a lui Ioan Barac, am constat că textele de care s-a servit translatorul brașovean atît pentru prefață cît și pentru verisificarea nuvelei lui Gessner au fost traduse din Kazinczy.

După stabilirea izvorului de care s-a servit Barac, urmează să cercetăm în ce măsură a izbutit el să redea conținutul și frumusețile nuvelei lui Gessner, mai ales că atît originalul cît și traducerea lui Kazinczy au fost scrise în proză.

Subiectul nuvelei este următorul: În urma unui cataclism dezlănțuit în Marea Laconiei, Semira cu fiica sa Melida au rămas izolate în ostrovul rupt de țărm. Milon, soțul Semirei pierise în valuri. Îndurerata mamă izbutește să-i tăinuiască cruda realitate fiicei sale Melida. Zilele fericite ale inocentei sale copile n-au fost tulburate de dorințe neîmplinite, pînă cînd fiorii pubertății n-au început să răsară. Observînd vietățile din jurul său, încolțește în sufletul ei ideea dragostei. Închipuirea sa înfierbîntată zboară pe aripile gîndurilor spre îndepărtatul țărm, de unde presimțea că-i va veni mîngîierea. Întrebări chinuitoare o frămîntă. Fiecare ființă din jurul său își găsește perechea. Oile și păsările se înmulțesc, florile și pomii rodesc...

Zbuciumată, Melida roagă pe mama ei, să-i destăinuie cum a ajuns pe lume. Semira însă caută să păstreze taina procreației, spunîndu-i că a găsit-o lîngă o floare și o îndeamnă spre virtute. Melida tînjește... dar Amor îi poartă de grijă.

Pe țărm, un tată povestește fiului său trista întîmplare a familiei lui Milon. Mișcat de soarta semenilor săi, tînărul privește tot mai des spre ostrovul îndepărtat. Amor îi trimite în vis pe fermecătoarea Melida. Puterea dragostei îl face să născocească luntrea. După o noapte nedormită de speranțe și îndoieli „întîiul corăbier" scobește un trunchi de copac, pentru a ajunge la insulă. Urmează prezentarea unui tablou mitologic, în cadrul căruia Amor, îngrijorat de soarta tînărului îndrăgostit, îl înduplecă pe Eol să închidă vînturile. Soarele, cerul, marea, zefirii, tritonii . nimfele, toți se asociază dorinței lui Amor ca tînărul corăbier să-și atingă ținta. Bănuind că tînărul i-a adus dezlegarea tainei care o frămîntă, fericita Melidă îl roagă să n-o mai părăsească. Semira se bucură și ea. Tinerii pornesc la plimbare și în mijlocul feeric al naturii, dragostea își spune cuvîntul. Urmașii celor uniți prin dragoste au zidit cetatea Citerei, ale cărei corăbii străbat mările cu încărcătura lor bogată.

Kazinczy urmează firul povestirii lui Gessner. Barac respectă și el compoziția nuvelei, omițînd doar uneori, numai acele părți, pe care el le consideră nepotrivite față de scopul pentru care scrie. Astfel evită, acolo unde poate, tablouri și personaje mitologice, pe care uneori le substituie prin personaje din religia creștină. Renunță la episodul mitologic de la începutul Cîntului II, în care opera originală povestește cu lux de amănunte felul cum a izbutit Amor să-l înduplece pe Eol să înlesnească cu toți supușii săi corăbierului navigarea spre ostrovul Melidei. În nuvela originală partea aceasta este dezvoltată pe nu mai puțin de 6 pagini. Aceeași ideie la Barac este rezolvată în cîteva versuri.

Consecvent principiului de a renunța cît mai mult la mitologie, Barac omite zeitățile și în fragmente de extensiune mai mică, ca de exemplu, comparația cu Venus: „Schön wie Venus auf der Insel Paphos, daher ging". La Kazinczy: „Soly szépségben járdalt... mint maga Vénusz járdal Paphosnak berkeiben", la Barac nu apare de loc. Astfel de exemple sînt numeroase.

Ceea ce la Gessner și Kazinczy este zeu păgîn, la Barac apare ca „cer" sau „înger": „Aber die Götter ihr Flehen („De az istenek megértették az ö fohászkodásait") la Barac apare sub forma: „Însă cerurile ruga auzindu-i..." „Der Insel gegenüber, wohnt Jüngling herrlich gebildet", man hött ihn für einen der Götter gehalten" („Atellenben a szigettel egy déli ifju lakozott. Istennek lehetett volna nézni"). La Barac: „Locuia un tînăr lîngă malul mării" (Părea că-i un înger, atîta frumusețe avea...). Rugăciunile adresate în original către zeii păgîni, la ginerele protopopului neunit al Brașovului, Radu Tempea, se îndreaptă către Dumnezeul creștinilor: „Akár ki vagy jol tevö istenség... halld meg konyörgésemet" (Kazinczy), și: „Doamne Sfinte, de la Tine fiind toate înainte... ajută-mă... "(Barac).

Nepotrivite scopului său consideră Barac imaginile cu un pronunțat caracter erotic, renunțînd uneori la ele, chiar și cu prețul de a pierde o parte de a cărei frumusețe și-a dat seama, fără doar și poate. Din portretul Melidei care se arată în visul junelui, imaginea trandafirului care începe să se ofilească între niște „sîni frumoși" — la Barac lipsește. („Orcaid keklemes sápadtság lepte el, mint a szép omlök közt hányátláni kezdö rozsa") Omisiunile acestea însă au fost făcute de moralizatorul Barac în mod conștient. Pentru el menirea literaturii hărăzite poporului este nu numai îmbogățirea culturală, ci și înălțarea morală, după cum se pronunță adesea în prefețele sale.

În *Întîiul corăbier*, versificatorul Barac a reușit, nu arareori, să ne încînte prin încercările sale poetice. Fiica Semirei este portretizată cu multă plasticitate:

Copila Melida este frumoșică
Și creștea singură ca o floricică....
Că era copila atît de frumoasă
Ca o lună albă și prea luminoasă,
Cît între mai multe putea fi ea una,
Precum se arată între stele luna,
Ca floarea de piersec cea mai roșioară
Între înfloriții pomi de primăvară.

Firește, în originalul lui Gessner și traducerea lui Kazinczy, comparația de tip eminescian culeasă din folclorul român nu se găsește. Portretul Melidei, și la Kazinczy, se compune doar din cîteva linii: „Lánya Melida fakado szépségben nevelkedett... szebb sokkal, mint a fiatalbarack a kert fáin között, midön ágainak pirosodo virágaival elöször kérkedik".

Pornit spre intervenție, acolo unde Barac simte că în proza originalului se pot obține rezonanțe poetice, el nu ezită să pună culoare. Reprezenta-

rea singurătății în care trăia Melida, în mintea tînărului, Kazinczy, după Gessner, o prezintă simplu:

Selkébzelte, mely gyötrö magányban élhetnek. Barac amplifică, intensificînd tabloul singurătății:

Cum vor fi trăind ei în singurătate,
Închiși jur împrejur, în pustietate,
Ca să nu mai poată să iasă la lume
Nici să nu le audă nimenea de nume.
Nici ca să nu poată să se întîlnească
Cu alții acolo, ca să-i curtenească,
Din pricina mării atîta de lată
În veci să le fie casa-nconjurată?

Omisiunile părților mitologice, de care s-a mai vorbit, uneori sînt substituite prin puternice imagini realiste. În locul injectării dragostei de către Amor în inima tînărului, în timp ce dormea, la Barac procesul încolțirii acestui nobil sentiment pentru frumoasa necunoscută se înfiripă motivat. Obsedat de cele povestite de tatăl lui, scrutează tot mai des marea, pînă ce într-o bună zi, adormind, închipuirile sale se concretizează în visul său prin apariția Melidei adorate:

Ieșind acest tînăr în toate zilele
La marginea mării, greu cu gîndurile,
Tot acolo-și ține ochii și privește
Și tot la ostrovul acela gîndește,
Cum ar vrea bucuros și-ar dori să vadă
Ce i-au spus tată-său și văzînd să crează.
Iar într-o zi șezînd la umbra cea deasă,
După ce binișor, singur se plimbasă,
Adormi puțintel, ostenit cu gîndul,
La care amorul dulce legănîndu-l
Vede vis și iată: ostrovul îi este
Scumpa priveliște, cea cu bună veste...

Notăm că Barac scrie de data aceasta cuvîntul „amor" cu a mic.

Deși am mai vorbit de portretul izbuit al Melidei, căutînd să subliniem contribuția originală a lui Barac, nu putem renunța la a-l prezenta din nou, atunci cînd i se arată în vis tînărului. Recurgem la acest citat pentru a demonstra priceperea lui de a transpune în versuri imaginile plastice preluate din original:

Iar mai de departe, ca de subt o ceață
Îi vine o fată, mîndră, albeneață,
Cu pași lini și încet, oftînd și cu grijă,
Ca podoabele ei firea să nu strice.

Păcat de versurile mai puțin izbutite care urmează:

În subțiricul ei crin, căutătură,
Și cu răsfățată, oablă călcătură.

Poetul însă își regăsește penelul, continuînd:

Nu-și cunoștea prețul unde i se bate;
Părul împrăștiat pe umăr, pe spate,
Ca laptele vărsat pe marmora luce,
Albă și lucie, care ochii-ți duce.
Din ochi o dragoste foarte înfocată
Îi revărsa ager și mult scînteiată;
Venea și nu-i păsa nimica de vîntul
Care jucîndu-se îi sufla veșmîntul.

În preluarea imaginilor Barac dă dovadă uneori de o intuiție care reușește să ilustreze ideea într-o formă mai dinamică, depășind originalul. În timp ce la Gessner steaua ce strălucește deasupra insulei s t ă, iar la Kazinczy r ă s a r e pentru a fi confundată de tînărul îndrăgostit cu focul, la Barac steaua devine c ă z ă t o a r e, sugerînd situația tristă a fetei, sortită a se stinge în singurătate.

Cînd o stea jos fugea la poala cerului,
Către privegheata parte-a ostrovului,
El zicea atuncea: acum la foc șade
Și se tînguiește, precum i se cade,
Plîngîndu-și pustia pe la miez de noapte,
Și tinerețele ei cele necoapte...

Cercetarea îndeaproape a textului lui Barac ne permite să remarcăm în amplificările creatoare cu care intervine în original și unele idei u m a n i t a r i s t e. Cînd tînărul încă nu găsise mijlocul cum să străbată marea spre ostrov, învățatul dascăl de la Brașov comentează impasul în care acesta se afla:

Că atunci nu era încă corabie,
Care zboară mai mult decît o vrabie,
Nici nu avea lipsă țările să treacă,
Unii către alții primejdii să-și facă.

Implorarea divinității din partea tînărului pentru a izbuti, la Barac, în cele ce urmează, este substituită prin munca dîrză, susținută de puterea dragostei. Ei renunță la un pasaj întreg de rugăciune, înlocuindu-l cu reală concepție a poporului despre muncă, îmbrăcată în haina proverbului:

Că pînă nu cearcă, omul nu cîștigă,
Nici porumbul singur nu vrea să se frigă,
Așa s-au apucat de muncă feciorul,
Dîndu-și bărbăția, amorul și dorul.

Explozia inimii sale culminează într-o aleasă imagine, care lipsește, de asemeni, din original:

Lucrînd, cînd răsuflă la ostrov privește
Și de la inimă acestea grăiește;
Tu, cea mai frumoasă din toți muritorii,
Voi să viu la tine deasupra, ca norii...

Deznodămîntul povestirii, scena finală petrecută sub umbrarul trandafirilor din originalul lui Gessner, este versificată cu aceeași gingășie și discreție și la Barac, realist, fără elemente mitologice;

Ducîndu-i amorul sub o umbră deasă
De trandafiri, dulce și foarte aleasă,
Lîngă o vîlcică cu apa cea lină,
Li s-au făcut nunta de dragoste plină.

La Gessner: „Amor fuhrte sichtbar sie in eine duftende Laube von Jesminen und Rosen: eine sanfte Quelle rieselte an ihrer Seite. Liebes götter spielten durch die Ranken der Laube, und sanfte Winde flatterten mit Wohltriechenden Flügel um die Liebenden her". La Kazinczy: „Amor... önmaga vezérlé öket egy illatos Jázmin és roszsaernyöbe, egy kedvesen zuhogo patak mellé. Nyugtalanul lebdesének az ernyö szövevényei között a kis szerelmek s a legpzhább szellök illatos szárnyaikkal hüsitgettek abol dogizottakat".

Poemul Întîiul corăbier este scris în versuri lungi de 12 silabe. Versificația este de tip alexandrin. Versul constă în 12 silabe cu o cezură la mijloc care-l împarte în două emistihuri de cîte 6 silabe. Fiecare emistih are la rîndul său cîte o cezură la mijloc, compunîndu-se astfel din două unități de cîte 3 silabe. Acest alexandrin a fost încercat, după cum arată Vladimir Streinu în studiul său *Forme pozodice din secolul XIX* („Caiete critice", I, -1957, pag. 192 și urm.), de toți poeții de la Bolintineanu pînă la Eminescu. Mai tîrziu a fost abandonat, făcînd loc unor versuri mai lungi decît 12 silabe.

Barac ajunge și el de la versurile scurte de formă populară *(Istoria lui Arghir)* la acest vers lung, care curge maiestos și ritmic. În general, știe să respecte cezurile, care dau caracteristica principală acestui vers:

N-am fost ca acuma/ Tot așa de mare,
Că era mai mică/ Întru a mea stare.

Cît privește metrica, ca și la Alexandrescu, nu găsim o succesiune ritmică uniformă, ci se succed unități metrice diferite, iambi, trohei, etc... fără regularitate. Cursivitatea și ritmul plăcut se realizează totuși, de cele mai multe ori:

Ah! Vînturi, de mi-ați da gîndurilor mele
Aripile voastre, ca să zbor cu ele,
Grăbiți și alergați, silință vă puneți,
Și zburdați mai iute, acolo, de-i spuneți...

Pe lîngă acestea, nu arareori avem și versuri care nu contravin versificației regulate:

Ca o lună albă și prea luminoasă
Cît între mai multe, putea fi ea una
Iar mai de departe, ca de subt o ceață,
Îi vine o fată, mîndră albeneață.

Exemple de versuri neizbutite, aritmice, cacofonii, rime forțate, cuvinte schimonosite, expresii prozaice, se găsesc însă din plin în *Corăbierul* lui Barac. Aceasta însă nu poate diminua valoarea părților împlinite. În orice caz, poate fi socotită confirmată constatarea lui Colan, că Barac a fost un „versificator dibaci și pe alocurea poet", lucru remarcat de altfel și de G. Călinescu [14].

Constatăm că l i m b a în care este scris *Întîiul corăbier* are un caracter popular. Ea este adesea presărată de imagini și locuțiuni populare. Vorbind despre moarte, Barac spune că omul iese „din lume pe poartă"; steaua căzătoare „jos fugea la poala cerului"; fața Melidei era „mîndră, albeneață"; fiind vorba de dragoste, stejarul din textul lui Kazinczy este înlocuit cu simbolicul tei.

Bogdan Duică a remarcat în legătură cu alegerea C o r ă b i e r u l u i pentru a fi tradus, că „Barac simțea delicatețea poetică", dar a fost de părere că nu o putea exprima. Întrebării sale sceptice, „oare cum a reușit Barac să redea cu duru-i stil gingășia scenelor sentimentale din idila lui Gessner", credem că citirea C o r ă b i e r u l u i îi poate da un răspuns pozitiv.

Chiar dacă în unele texte Barac nu s-a condus după original, procedeu caracteristic epocii impus de concursul nefavorabil de împrejurări, aceasta nu înseamnă că el a rămas tributar limbii și literaturii intermediare. Licăririle poetice apar numai acolo în realizarea artistică a prelucrării după Gessner, unde transpare creația folclorică a poporului român, uneori cu inflexiuni prevestitoare pentru lirica eminesciană.

Cercetarea cu amănunțime și a celorlalte manuscrise în studiu *Odisefs*, *Loreti* și *Lucreția* sperăm că ne vor permite să motivăm și mai argumentat afirmația că Ioan Barac a izbutit să asimileze sporadic într-o așa măsură folclorul, încît istoria literaturii va găsi că este necesar să insiste mai mult asupra realizărilor sale pe linia răspîndirii unor opere de care era conștient că vor ajuta la cultura neamului său.

---

[14] G. Călinescu, *Istoria literaturii române* pag. 77 subliniază farmecul versului lui Barac remarcînd că nu folosea procedeie literare pretențioase. Insistă asupra portretului Elenei (din *Arghir și Elena*) și observă că Barac „prevestește femeia galeșă a lui Eminescu, cititor și el și imitator al lui Barac". Apoi, remarcă despre traduceri și prelucrări că „Barac are un adevărat geniu al titlului analitic, care taie răsuflarea și atîță curiozitatea".

INFORMAȚII ISTORICE ȘI SOCIALE REFERITOARE LA ROMÂNI ÎN „HALIMA" TRADUSĂ DE GHERASIM GORJAN

MARTIN NAHT

Într-una din lucrările sale, Șt. Bîrsănescu observă că în cărțile populare ca *Sindipa, Halima, Esopia, Varlaam și Ioasaf* etc., a căror traducere din neogreacă a avut o largă răspîndire printre cărturarii veacurilor trecute, se găsesc materiale și idei utile în legătură cu istoria pedagogiei românești [1]. Călăuzindu-se după această sugestie, Dan Simonescu schițează un asemenea studiu și, astfel, din basmele din *Halima* excerptează și următorul pasaj: „Și am învățat Alcoranul și m-am arătat atîta de isteț la învățătură, cît pînă la vîrsta de zece ani am isprăvit învățăturile mele. Mi-am arătat aritmitichi, matimatichi, astrologhia, filozofia, doftoriia și teologhia" [2].

De bunăseamă că asemenea materiale sînt interesante pentru cunoașterea ideilor care-și făceau drum în cultura noastră. Într-un mod deosebit însă, una din traducerile *Halimalei*, anume aceea a lui Gherasim Gorjan, apărută în primă ediție în 1835—1837, retipărită apoi în 1857, aduce numeroase informații privind istoria învățămîntului românesc, prin reflectarea unor realități locale [3]. Urmărind istoria acestui roman popular, de la traducerea făcută în 1783 de Rafail, egumenul Horezului, după o versiune neogreacă a celor *O mie și una de nopți* intitulată *Aravicon mythologhicon*, tipărită la Veneția în 1757, pînă la prelucrările din secolul nostru, N. Cartojan însemna în paginile sale de erudiție și vibrație estetică: „Această traducere (a lui Rafail) revăzută după originalul grecesc, a fost apoi prelucrată în ceea ce privește stilul de către călugărul Gherasim Gorjan, profesor la școala națională din Văleni" [4]. Observația a fost reluată de D. Simonescu [5] și Dorothea Sasu-Țimerman. După cum vom vedea însă, Gherasim Gorjan nu se limitează la stilizare, ci intervine în text, elaborînd noi pasaje, amplificînd și adăogînd.

El și-a luat libertatea de a introduce „băgări de seamă" care, după cum arată N. Cartojan, „vădesc preocuparea călugărului dascăl de a folosi

---

[1] Șt. Bîrsănescu, *Istoria pedagogiei românești*, 1941, citat apud D. Simonescu, *Idei despre educație și învățămînt în cărțile populare românești*, în *Din istoria pedagogiei românești*, vol. II, 1966.

[2] Dan Simonescu, *op. cit.*, p. 49.

[3] *Halima sau povestiri mitologhicești arăbești, pline de băgări de seamă și de întîmplări...* traduse... de I. Gherasim Gorjan, 1857 vol. I—IV.

[4] N. Cartojan, *Cărțile populare în literatura română*, vol. II, 1938, p. 309.

[5] I. C. Chițimia și Dan Simonescu, *Cărțile populare în literatura română*, vol. II, 1963, p. 407; Dorothea Sasu—Timerman, *Les „Mille et une nuits" dans la littérature roumaine*, în „Studia et acta orientalia", II, 1960, p. 199.

orice prilej pentru moralizarea societății contemporane" [6]. Dar el nu rămîne impersonal, ci intervine direct și mărturisit. Astfel, de pildă, un personaj spune la un moment dat: „... mă numesc Keristana... ceace tîlmăcește pe limba lui Gorjan doamna Stana..." (vol. II p. 151) sau „... și zău că îmi adusei aminte de stihurile lui Gorjan ce zice: „ochii văd, inima cere..." (idem, p. 152). Tălmăcitorul nu se limitează la a da echivalente lexicale, ci uneori localizează situațiile. Astfel, vorbindu-se despre felul cum „împăratul" Astrahanului își distra musafirii, se spune: „Pă toată ziua îi distra cu cîte un fel de petreceri: îi ducea cînd la vînat, cînd la lupte, cînd la baluri, și cînd la teatruri..." (vol. IV, p. 13). „Împăratul" Astrahanului, care învățase în tinerețe toate cîte se cereau unui tînăr să învețe, povestește cum, călătorind într-o țară străină, necunoscut și vrînd să rămînă neștiută starea sa, se dă drept ajutor de grădinar. El ajunge în fața unei „prințese" care îi cere să o distreze, să cînte și să joace: „eu, ca să-mi arăt iscusința ce aveam, vrusei să joc un feliu de contradanț ce avea preste șaizeci de figuri, care ieșise p-atunci din Roma, capitala lumii la toate științele ..." (vol. IV, p. 31).

În lumea aceasta a întîmplărilor dintr-un orient îndepărtat în timp, unele personaje capătă nume românești, ca de pildă Matei și Despa. Întîmplări neobișnuite i-au despărțit iar altele tot atît de miraculoase îi adună în fața unor oameni uimiți, și iată-i trecînd prin saloanele vremii lui Gorjan: „Pă urmă, făcînd un compliment de adio către ceelalți, luă pă Matei *a la brațé* și intrară în iatac..." (vol. IV, p. 193). Un tînăr care trece prin multe peripeții, ajunge pe meleaguri străine unde e înfiat de un binevoitor iar despre aceasta „...mă vesti prin gazetă și prin buletin de fiu și moștenitor..." (vol. II p. 79 — 80). Uitînd că basmele *Halimalei* sînt povestete de o fiică de vizir unui împărat, Gorjan face și referiri la justiția din Țara Românească, așa cum o cunoaștem din *Povestea vorbii* a lui Anton Pann sau din fabulele lui Grigore Alexandrescu: „...cînd te-apasă împăratul, n-ai la cine să te plîngi, cum zice românul: Cînd împăratul te bate/ cine să-ți mai ție parte?/ Cînd judecătorul este și pîrîș,/ dreptatea îți este dat-afară tîrîș..." (vol. II, p. 159).

Era cît se poate de firesc ca preocuparea centrală a lui Gherasin Gorjan să fie învățămîntul, cu situațiile, preocupările, greutățile și succesele din prima jumătate a secolului trecut. Iată o pledoarie pentru învățămîntul în limba națională: un personaj al „mitologhiei arăbești" învățase în școli cu „dascăli învățați" și „...întru adevăr îți spui... că mai mult m-a ajutat limba noastră cea părintească, în care se preda și era scrise aceste învățături..." (vol.I, p. 95). Dezvoltarea școlii naționale românești impunea solicitarea acelor avuți spre a o ajuta. Astfel, un om bogat din Babilon spune, dînd pildă altora: „... împărțiiu o sumă mare la eforiea școlilor neamului meu pentru învățătura și hrana multor școlari sîrmani, pentru întocmirea unui teatru în limba arăbească, pentru o școală filarmonică tot în limba neamului meu, precum și o școală agronomică..." (vol. II, p. 36—37). O școală

[6] N. Cartojan, *Op. cit.*, p. 199.

agronomică exista într-adevăr la noi [7], așa cum existau și celelalte instituții menționate.

Captat de cerințele și noțiunile curente ale epocii sale, Gherasim Gorjan nu uită să vorbească despre „școli publice". (vol. III, p. 30—31), nici despre realizările și mîndria epocii sale. Astfel, unul din personajele din basmele bogățiilor povestește „... atunci dedei milostenie pă la săraci a zecea parte din toată averea mea, zidii școală în mahalaoa Epizadar, precum o vedeți, foarte mare și frumoasă, în care încape o sumă de opt sute de ucenici; adusei, precum știți, și hogi de toate științele, dar mai cu seamă de gramatica limbii noastre, muzică vocală, de economie, de meșteșugul croitoriei și al cizmăriei, de socoteli și de lucrarea cîmpului, și înzestrai școala precum vă este știut, cu un venit de ajuns, la cele ce zisei, și făcui și cele două fabrici pe țărmurii Eufratului... " (vol. II, p. 58). Informațiile acestea sînt exacte; se știe, într-adevăr, că Petrache Poenaru avea 421 de elevi [8], școlile fuseseră asigurate cu profesori de o pregătire specială și se întemeiaseră școli în care se preda „lucrarea cîmpului și economia casei" [9], ca și unele fabrici [10].

Apariția școlii naționale s-a desfășurat de la bun început în strînsă legătură cu schimbarea conținutului învățămîntului, precum și cu opera de răspîndire a științei în mase. Astfel se face că epicul miraculos al basmelor orientale se împletește uneori, în acestă traducere, cu noțiuni și cunoștințe de știință modernă. De pildă, „Săbah, călătorul pe marea", întîlnește o pasăre uriașă, roca, atît de mare încît ridicase în ghiarele sale un elefant în luptă cu un balaur:„... roca se părea că este un noor ce ar putea umbri Țara Românească întreagă; elefantul părea un munte pîrlit și prin văzduh, și balaurul se părea rîul Dunărea tălăzuindu-se și curgînd din acel noor..." (vol. II, p.25). Preocupat de instruirea cititorilor săi, traducătorul dă uneori în subsol explicații științifice, de pildă la insula Iava: „Una din insulele Sonde, lîngă Sumatra, aproape de linia echinoxiară" (vol. IV, p. 85). Alteori însă, adaosurile intervin direct în text. Pentru relevarea aportului său, să comparăm același alineat în versiunea lui Rafail, egumenul Horezului, și în versiunea lui Gorjan, în care e vorba de oameni aparținînd rasei negre:

... nu putem pricepe cum era cu putință să se afle în lume un neam de acești oameni...

(trad. Rafail, apud I. C. Chițimia și D. Simonescu, *op. cit.*, vol. I, p. 447)

...și ne mirăm prea mult cum poate să se afle în lume un astfel de neam de oameni, dar cu vremea ne încredințarăm cum că sînt și mai grozavi decît cele ce văzusem, pentru care geografii și voiajorii vremii viitoare îmi vor da dreptate, și mai cu seamă de se va întîmpla să treacă pe lîngă insula Madagascar și prin alte locuri ale Africii... (Gherasim Gorjan, *Halima*, vol. IV, p. 91).

[7] *Istoria României*, vol. III, Editura Academiei, 1964, p. 1049.
[8] N. Iorga, *Istoria învățămîntului românesc*, Ed. Casa școalelor, 1928, p. 197, 200, 213.
[9] *Istoria României*, vol. III, p. 1053.
[10] *Ibidem*, p. 961—962.

De pe vremurile „cînd au fost Astrahanul gubernie românească", aflăm din *Halima* (vol. IV, p. 53) s-au găsit acolo niște versuri „scrise pă o lespede de piatră în limba latinească". Ele sînt iscălite de „Misareg Uneatlo, soldat roman, din LXIII" (vol. IV, p. 54). Desigur că numele nu sună prea latinește dar el poate fi citit de la dreapta spre stînga: Gherasim Olteanul.

Tot pe vremea basmelor, împăratul Timurta împreună cu soția sa Elmera și cu fiul său Kalaf, învinși de împăratul Amur, fug din țara lor și trec prin multe încercări, apoi „... ieșiră din Tartariea și pleacară să meargă în Țara Românească, în care erea pe atunci mare liniștire..." (vol. III, p.74). În drum se întîlnesc cu un bătrîn care le dă un sfat: „... lăsați drumul ce ați apucat către Țara Românească, căci acolo s-a întărîtat acuma un război foarte grozav, adică marele Traian, monarhul veacului, de-acuma, se duce acolo cu o oaste nenumărată, ș-a făcut un plan să întărească pod peste Dunăre, lucru ce nu s-a auzit, și trecînd să bată pe daci, neam foarte tare..." Bătrînul cunoaște și sfîrșitul războiului: „... oamenii îngroziți de groaza romanilor, căci în acele zile venise veste de cele ce făcuseră dacilor și craiului lor Decebal..." (vol. III, p. 120—121). Mîndru de faima imperiului roman, traducătorul nu îngăduie nici împăraților din basme să întreacă pe a cezarilor: „... tatăl meu avea un rang de împărăție mai vestit decît a celorlalți împărați a lumii, afar de scaunul Romii..." (vol. IV, p. 18) spune un fiu de împărat.

La capătul povestirii basmelor orientale, călugărul oltean, dascăl la Văleni se desparte cu greu de cititori și de prilejul de a-și exprima sentimentele. Astfel el încheie: „Cu drept cuvînt se laudă Halima pentru fapta ei, însă fapta lui Mircea vodă pă la anul 1393, care prin armatele sale cele comandate cu multă înțelepciune și vitejie împotriva lui Sultan Baiazit este cu mii de ori mai mare, mai slăvită..." (vol. IV, p. 196).

Din manuscrisul lu Rafail, traducătorul din 1783 al *Halimalei*, M. Gaster a reprodus *Călătoria a V-a a lui Sevah* și *Tronul lui Solomon*, fragment dintr-un alt basm. Dan Simonescu reproduce, în afară de introducere, *Istoria filozofului Avichena* și primele trei călătorii ale lui Ambulvar [11], pe care le consideră inedite. Acestea se găsesc însă în versiunea lui Gherasim Gorjan, cu interesante adaosuri de elemente locale. Să comparăm povestea lui Avichena în cele două versiuni:

Istoria filozofului Avichena

Eu sînt — au început Avichena istoriia lui — născut într-un oraș ce se numește Afihana și îndată ce am ieșit din leagăn m-au trimis părinții mei ca să învățu la școala Buhariei. Și am învățat îndată *Alcoranul* și m-am arătat atîta de isteț la învățătură, cît pînă în vîrsta de zece ani am irsprăvit învăță-

Istoria preaînțeleptului Egroeg Razal

Eu sînt, începu înțeleptul, născut și crescut, adică din neamul lăcuitorilor în țara Ainamor, pămîntean de acolo neam de neamul meu. Îndată ce am ajuns . irsta de șapte ani, părinții mei avînd multă dragoste asupra învățăturilor, mă trimiseră cu șederea în școalele cele mai nalte din

[11] I. C. Chițimia și Dan Simonescu, *op. cit.*, vol. I.

turile mele. Mi-au arătat aritmitichi, matimatichi, astrologhia, filozofia, doftoriia şi teologhiia.

(I. C. Chiţimia şi D. Simonescu, *op. cit.*, vol. I, p. 428)

Ieirtsua, în care trecînd toate învăţăturile cele mai adînci, în vreme de opt ani; mă strămutară de acolo la şcoala din Sirap, unde covîrşiiu cu silinţa şi cu isteţimea duhului pe toţi şcolarii.

(Gherasim Gorjan, *Halima*, vol. IV, p. 37)

Episoadele şi povestirea continuă în versiunea lui Gorjan, respectînd textul *Halimalei*. Se ştie că Avichena din *Halima* e Ibn Sinna (980—1037), medic, filozof şi matematician arab, a cărui viaţă a intrat în legendă. Dar cine e Egroeg Razal? Ca şi în cazul anterior amintit, numele acesta trebuie citit de la dreapta la stînga în alfabetul chirilic: Gheorghe Lazăr. Din textul citat mai sus aflăm că s-a născut în Ainamor (citit invers: România). Mergînd pe acest drum, Egroeg Razal a fost dat la şcoală la vîrsta de şapte ani; de fapt însă, Lazăr fusese dat la doisprezece ani. Într-adevăr, el a învăţat în Iiertsua, adică în Austria, dar nu şi la Sirap, adică la Paris. Un amănunt din povestirea lui Egroeg Razal, care nu figura în istoria lui Avichena: „... şi aveam corespondenţie mai cu toate naţiile, căci ştiam zece limbi cu desăvîrşire..." (vol. IV, p. 37). După limbile cărţilor aflate în biblioteca sa, păstrată în fondul Academiei, s-ar părea că citea în şase limbi (latină, franceză, italiană, ebraică, română); Desigur, ştia şi maghiara, probabil studiase şi greaca. Deci opt limbi [12].

Cele două versiuni se îndepărtează şi în ceea ce priveşte motivarea plecării de acasă. În versiunea originală, respectată de Rafail, Avichena pleacă la Samarcanta cu tatăl său „pentru oarecare trebuinţe ale lui". Egroeg Razal însă spune: „Într-una din zile, îmi veni dorinţa să mă înstreinez de patria mea, şi aşa plecai în părţile Răsăritului..." (vol. IV, p. 37). Avichena stă într-o vreme la curtea unui împărat împreună cu un alt filozof, anume Falţel. În versiunea lui Gorjan, al doilea filozof e Aketop: „... Aketop erea om de o vîrstă cu mine, şi într-adevăr că avea bune învăţături..." (vol. IV, p. 39). Aketop e Eufrosin Poteca; apropierea celor două nume în versiunea lui Gorjan nu e întîmplătoare. Semnificativă este, în încheierea basmului, desenarea unui portret al lui Egroeg deosebit de cel al lui Avichena din poveste:

Preumblîndu-mă cu toate acestea în lume, am venit aicea la Astrahan unde am socotit ca să fac şi aicea să vorbească de mine.

(I. C. Chiţimia şi D. Simonescu, op. cit., p. 434)

... dar mai cu seamă mi-am arătat toată silinţa şi iscusinţa în Ainamor, dulcea mea patrie, în care am lăsat atîtea monumenturi de lucruri bune, încît toţi vecii nu se vor putea şterge dintre patrioţii mei.

(G. Gorjan, *Halima*, vol. IV. p. 46)

La cincisprezece ani după moartea sa, Gh. Lazăr intra astfel în legendă: era primul lui monument.

---

[12] Cf. G. Bogdan-Duică şi Popa-Lisseanu, *Viaţa şi opera lui Gheorghe Lazăr*, Buc., 1924.

PRECIZĂRI PRIVIND MOMENTUL DIN CARE ÎNCEPE INFLUENȚA LUI SCHOPENHAUER ASUPRA LUI EMINESCU

AUREL PETRESCU

Atît de mult dezbătuta problemă a pesimismului eminescian și a influenței exercitate asupra marelui nostru poet de către filozoful german Scopenhauer este din nou agitată în ultima vreme. Dintre eminescologici înșuși G. Călinescu a reluat această discuție în perspective mai noi și mai vaste.[1]

În genere punctul de plecare al cercetătorilor actuali nu depășește informația istorico-literară tradițională, unanim fiind recunoscută influența filozofiei schopenhaueriene asupra lui Eminescu numai începînd cu perioada studiilor la Viena. George Călinescu pune accentul pe tendința existentă în creația eminesciană de disociere a filozofiei practice de cea teoretică, filozofia teoretică rămînînd în tiparele ei idealiste, pe cînd filozofia practică e „aproape de înțelegerea marxismului". În același timp se caută o justificare istorică a pesimismului schopenhauerian care reflectă contrastul dintre idealul social și voința practică a bürgerilor conservatori germani, împotriva cărora Schopenhauer a sugerat soluția morală a ascetismului preconizată în „Lumea ca voință și reprezentare". Similitudinea dintre starea de spirit a egoismului bürgerilor germani și aceea a liberarilor de la noi, justifică apropierea lui Eminescu de gîndirea schopenhaueriană.

Cu titlu provizoriu s-a formulat existența a trei faze mai importante în gîndirea poetului, determinate de unele restructurări sensibile în atitudinea lui teoretică (M. Ciurdariu). O fază care ține aproximativ pînă la 1870(—1872), cînd Eminescu înmănunchează în creația sa idei de coloratură patruzecioptistă cu idei specifice romantismului și socialismului occidental. Influența lui Kant și Schopenhauer ar fi prezentă abia într-o a doua fază cuprinsă aproximativ între anii 1880—1883, cînd „Eminescu tinde să dea vederilor sale o unitate sistematică originală în spiritul unui idealism sistematic cu elemente dialectice" (M. Ciurdariu, pp. 83—84)

Liviu Rusu distinge în complexitatea creației eminesciene „trei straturi" sau „trei niveluri" pe care nu le delimitează în timp. Primul ar fi al „optimismului viguros", amintindu-ne de opiniile lui C. Dobrogeanu Gherea, cel de al doilea al „criticii constructive" și ultimul al „pesimismului".

În principiu, atît G. Călinescu, Liviu Rusu cît și M. Ciurdariu, în ciuda nuanțării diferite a problemei influenței filozofiei lui Schopenhauer la Emi-

---

[1] *Izvoarele filozofiei teoretice a lui Eminescu*, în SCILF, 3—4, 1956 pp. 399—477.
M. Ciurdariu, *Eminescu și gîndirea filozofică*, în *Studii eminesciene* EPL, 1965, pp. 74—107.
Liviu Rusu, *Eminescu și Schopenhauer*, *Studii eminesciene*, pp. 107—135.
Liviu Rusu, *Eminescu și Schopenhauer*, EPL, 1966.

nescu, pornesc de la premiza ca și tradițională în critică în conformitate cu care influența filozofului german a început să se exercite asupra poetului nostru numai din momentul contactului direct cu cultura germană, adică din perioada studiilor la Viena. Din această perspectivă, M. Ciurdariu raliat opiniilor lui G. Călinescu și Perpessicius, infirmă pe drept cuvînt o teză mai veche susținută de Octav Minar, după care Eminescu la 15 ani ar fi cîntat „cerul nirvanic", poetul fiind, după cîte s-ar crede, sub influența lui Schopenhauer încă de la această vîrstă[2].

Mai tulburătoare pare sugestia regretatului profesor universitar de la Cluj, Dimitrie Popovici, care descoperind un studiu despre Schopenhauer în limbă germană, publicat în 1866 la Cernăuți, unde învăța Eminescu, ne-a stimulat îndemnul de a cerceta acest studiu, a condițiilor, momentul și înrîurirea pe care au exercitat-o asupra poetului[3].

Acest îndemn, indiferent de rezultatele la care ne va conduce cercetarea, ni s-a părut cu atît mai firesc, cu cît el avea să se încununeze, fie cu o optică nouă asupra primei etape de creație eminesciană, în cazul că poetul ar fi cunoscut încă de la 1866 studiul amintit și s-ar fi inspirat din el, fie la întărirea convingerii că influența schopenhaueriană s-a exercitat numai din timpul studiilor la Viena.

Așa cum arată prof. Dimitrie Popovici, liceul din Cernăuți își publica în fiecare an *Programa*, care pentru a părea mai interesantă avea în partea introductivă cîte un studiu. Astfel în *Programa* din 1866 se află studiul asupra lui Schopenhauer intitulat: *Der Character de Hauptlehren der Philosophie Arthur Schopenhauer's* semnat de profesorul Alois Scherzel[4].

---

[2] *Mihail Eminescu, Probleme și analize filozofice, descoperite și comentate de Octav Minar*, Buc., 1924.

[3] *Poezia lui Mihai Eminescu*, (curs litografiat) UNSR, Centrul studențesc, Cluj, 1948.

[4] Reproducem opninia lui D. Popovici: „Este probabil că școala de la Cernăuți a avut în ordine filozofică un rost mai serios de cum se crede în general, în viața spirituală a poetului. Liceul publica programe anuale, care în afară de partea referitoare la activitatea strict școlară aduceau și unele studii. Un astfel de studiu apare și în *Programa* anului 1866, el este datorit unui profesor de filozofie Alois Scherzel, și este închinat filozofiei lui Schopenhaner: *Der Charakter der Hauptlehren der Philosophie Arthur Schopenhauer's*. Oricît de sumar era articolul lui Scherzel avea meritul deosebit că atrăgea atenția asupra unui filozof destinat să aibă o influență capitală în gîndirea și opera poetului român. O probă certă a faptului că Eminescu a citit într-adevăr acest studiu, lipsește, dar cum legăturile sale cu biblioteca din Cernăuți pînă în 1870; cum *Programa* amintită figura în acea bibliotecă, și cum în ea se vorbea în termeni călduroși și despre Aron Pumnul, mort în acel an, este, cred, îndreptățită presupunerea că poetul a cunoscut articolul lui Scherzel. Faptul acesta ar putea, între altele și anumite trăsături ale poeziilor sale din tinerețe, trăsături în care cercetarea anterioară a văzut numai predispoziții spirituale pentru pesimismul filozofic al lui Schopenhauer". În *Programm des k.k Ober-Gymnasiums in Czernowitz in dem Herzogthum Bukowina für das Schuljahr* 1866, Veröffentlich von der Direction des Gymnasiums, Buchdrukerei des Rudolf Eckhardt, Czernowitz, 1866. (Studiul semnat de Alois Scherzel este cuprins de la pp. I-23). În afară de acest studiu *Programa* este redactată de rectorul școlii St. Wolf. O sumară descriere a ei ni se pare necesară, întrucît unele detalii ne pun în legătură cu specificul structurii învățămîntului acestei școli și în același timp cu momentul apariției acestei programe în cadrul anului 1866, moment atît de important pentru a stabili cu certitudine dacă Eminescu a luat sau nu contact cu acest studiu.

Sub titlul: *Schulnachrichten* aflăm patru secțiuni:

I. Schulverfassung cu două subcapitole A. Personalstand des Lehrkörpers B. Lehrplan.

Presupunînd că Eminescu era la curent cu ceea ce se afla în biblioteca liceului și de bună seamă în biblioteca lui Aron Pumnul, se poate bănui că poetul va fi cunoscut această programă. Lucrurile se prezintă însă altfel. Programa liceului din Cernăuți, care de altfel poartă data 1866 imprimată pe copertă, nu apărea și nu putea să apară în 1865 după cît s-ar crede, din mai multe puncte de vedere pe care le vom aduce în discuție și astfel *Programa* cu al ei studiu nu putea fi citită de Eminescu aflat numai în prima parte a anului 1866 la Cernăuți. Părerea noastră este că această programă nu a putut apărea decît în cea de a doua parte a anului 1866, cînd normele didactice vor fi fost acoperite de corpul profesoral, prevăzut în *Programă*. Un examen atent al acesteia ne determină să credem, de altfel că tipărirea ei nu se făcea cu scopul de a constitui un îndreptar, un plan sau ghid în conformitate cu care să se desfășoare procesul de învățămînt, deoarece ar fi fost tardiv. *Programa*

II. *Themen.*

III. *Lehrmittel* cu două subcapitole: A. Lehrere und Schülerbibliotek B. Physikalisches Kabinet.

IV. *Verzeichnis* der wichtigsten im Laufe des Schuljahre 1865/1866 herabgelangten.

V. Stipendien und andere unterstützungen

VI. Chronik des Gymnasiums

VII. Location

VIII. Üerbersicht des Alters der Schüler

IX. Statische Übersicht.

La IA *Personalstand des Lehrkörpers*, punctul 4, ni se relatează amănunte despre activitatea didactică a prof. Ernst Rudolf Neubauer care preda istoria și estetica. Acest profesor reușise prin calitățile sale să entuziasmeze pe Eminescu. După cum spune D. Popovici, Ernst Rudolf Neubauer intuise în Eminescu geniul și nu vagabondul de mare clasă.

„4 Herr Ernst Rudolf Neubauer, k.k. Gymnasiallerhrer, lehrte gesachin II. A (3), III A(3) und IV A(3), dann Deutsch in IV A (3), V B (2), VIII (3) und seit dem 24 März auch in VI (3), zusammen, 17, resp. 20 St. wöch.

La același capitol, punctul 14 ni se relatează despre Aron Pumnul profesorul care cultivase în sufletul lui Eminescu sentimentul patriotismului:

„14 Herr Aron Pumnul, Nebenlehrer der rum. Sprache, lehrte in V-VIII (Je 2 St). Ist am 24 Jänner gestorben".

La p. 16 avem relatări despre I. Sbierea:

„16. Herr Iohann Sbiera, Nebelehrer der rumänischen Sprache, lehrte das Rum. in I-IV und seit I. Jän. auch in V-VIII mit 16 St. und 2 besonderen Abth. für Nichttrumänen mit je St. Zus. 20St. wöch.

La subcapitolul *Professoren und Lehrer extra statum* la punctul 20 se vorbește despre profesorul Alois Sherzel care semnează studiul despre Schopenhauer.

„20 Herr Alois Scherzel, kk. Gymnasiallehrer, lehrte Gesch. in II B. (3), IIIB (3), V A (3), VI(3), VIII (3) und im I. Sem. auch philos. Prop. VII (2) und VIII (2) im 2 Sem statt dieser Gesch. in IV. B. (3) zus, in Sem. 19, im2, 18 St. wöch„.

În fine la capit. VI intitulat *Chronik des Gyimnasiums* de la pp. 52—54 se face prezentarea lui Aron Pumnul:

„Herr Prof. *Aron Pumnul* war am 27 Nov. 1818 in Kutschulata in Siebenbürgen geboren, besuchte das Gymnasium und den eesten Jahrgang der bestandenen philosophischen Studien zu Blasendorf, den zweiten Jahrgang aber zu Klausenburg (1836—1842) und studierte dann die Theologie an der Universität in Wien (1843—1846) Nach Beedigung der theolog. Studien wurde er vom Blasendorfer bisch. Consistorium als Professor der Philosophie an dem in Blasendorf bestandenen bisch. Lyceum angestellt und docirte den Gegenstand in den J. 1847 und 1848. In dem letzgenannten Jahre, welches einem so mächtigen Umschwung in Oesterreich hervorgerufen und jedes für staatliche Freiheit und wissenschaftlichen Fortschritt empfängliche Gemüt mächtig ergriffen hat, tratt auch er für die Bestrebungen und Rechte der Nation, der er angehörte, in die Schranken und wurde ein Verfechten und Förderer rumä-

avea caracterul unor anale, menită să păstreze în detaliu istoricul învățământului în gimnaziul cernăuțean. Datorită acestui caracter, *Programa* apărea după închiderea anului școlar, și dacă ne referim la cazul ce ne preocupă, la închiderea anului școlar din 1866. În sprijinul acestei afirmații stă precizarea din capit. XI al *Programei: Statistiche Uebersicht* în care se spune: „des kk. Gymmasiums în Czernowitz am Schlusse des Schuljahres 1866".

Programa își propunea să păstreze numele cadrelor didactice cu activitatea lor exactă pe 1866 pînă la sfîrșitul anului, ceea ce însemna că putea pleca la tipar numai după încheierea cursurilor, adică la 15 iunie, cel mai devreme.

În aceeași ordine de idei, programa care reține data morții lui Aron Pumnul: „Ist am 24 Jänner gestorben", lasă să se înțeleagă, mai întîi că nu a fost tipărită în 1865, deoarece decesul a fost după cum se știe în 1866,

---

nischen Fortschrittes. In Folge dessen wurde er von den Ungarn verfolgt und flüchtete sich in die Bukowina, wo er das Jahr darauf (1849) über Antragt des Lehrkörpers der hier bestandenen philosophischen Lehranstalt mit der Supplirung der neureiten Lehrkanzel der rum. Sprache und Literatur an dieser Lehranstalt betrant und in dem folgenden Jahre (1850) mit der a.h. Entsch. von 27 Febr. 1850 zum wirklicher Proffessor dieses Lehrgegenstandes ernannt wurde. Seit der Vereinigung der philosophischen Kurse mit dem Gymnasium gehörte er dem Gymnasial-lehrerkörper an.

În Prof. Pumnul hat die rumänische Literatur eine bedeutende Capacität verloren und insebesondere hat die Bukowina durch sein Hinscheiden einen Verlust erlitten, der sich schwer ersetzen lässt. Schlicht und zürück gezogen war sein Leben, aber nützlich und in den Erfolgen gesegnet sein rastloses Wirken. Ueberhaupt bestrebt der rum. Sprache und Literatür Achtung und Verbreitung zu verschaffen, suchte er jedoch zuwörderst die rum. Schulliteratur zu fördern, indem er von der richtigen Ansich ausging, das man weder einen Sprachunterricht mit dem gewünschten Erfolge ertheilen, noch die Jugend zur Erlernung einer sprache überhaupt verpflichten könne, so lange nicht die erforderlichen Lehr-und Hilfsbücher dieser Sprache den Lernenden zu Gebote stehen. Vor allem wendete er daher seine Thätigkeit der rum. Gramatik zu, indem er Gesetze und Formen dieser Sprache Kritisch zu sichten und die rum. Gramatik und Orthographie auf sichere Grunlagen zu basieren suchte. Seine *Grammatik der rumänischen Sprache für Mittelschulen.* (Wien, Schulbücher — Verlag 1864) bleibt ein dauern des ehrenvolles Denkmal des Fortschrittes, den der Verstorbene in die rum. Grammatik gebracht hat. Er har ferner das erste rum. Lesebuch für die Mittelschulen in 4 Bänden und 6 Theilen, herausgegeben und durch dieses mit vieler Mühe und Sorgfalt und der Aufwendung grosser Kosten zu Stande gebrachtete Werk diesen Sprachunterricht, der vordeman grossen Schwieringkeiten zu leiden hatte, eigentlich erst möglich gemacht. An der Ausführung weiterer Plane, die er in Interesse des Unterrichtes hegte, hinderte ihn der frühzeitige Tod [1]

Was seine Lehrtätigkeit, betrifft, so war ein tüchtiger und wolwollender Lehrer, der die Jugend mit richtigem Takte leitete und mit Liebe zu seinem Gegenstande erfüllte. Dürftiger Schüler nahm er sich auch ausserhalb der Schule Werkthätig an, in dem er sie nach Kräften aus eigenen Mitteln interstüzte. Von den Collegen wurde er wegen seiner Humanität und seines Biedersinnes allgemein geachtet. Edlich seine durchaus loyale Gesinnung und Anhänglichkeit für Österreich und das Allerhöchste Kaiserhaus ist allgemein bekannti, er war in dieser Hinsicht ein sehr schhtzbare Führer, indem er dieser seiner patrotischen Gesinnung, wo immer sich Gelegeheit darbot, iffen Ausdruck gab.

So hat sich denn Prof. Pumnul wie in der rum. Wissenschaft, so auch in den Herzen seiner Schüler, der Collegen und allter, die ihn kannten, ein dauerndes Denkmal der Achtung begründet. Friede seiner Asche".

La capitolul IX *Statistische Uebersicht* se află prețiosul detaliu „des kk. Gymnasiums in Czernowitz am Schlusse des Schljahres 1866".

I. Ausserhalb der Schulliteratur fällt die in ihrer Art wichtige von ihm herausgegebene Schrift: *Ueber die Entstehung des buk. Religionsfondes* (Moșiile. fondului religios den Bucovina, Cernăuți 1865).

și că după cum este firesc programa nu putea fi trimisă la tipar înaintea morții profesorului lui Eminescu. Prin absurd, dacă am socoti că a fost dată tiparului imediat după acest nefericit eveniment, operația de imprimare nu putea fi atît de fulgerătoare, încît în cele cîteva luni care le mai petrecea Eminescu la Cernăuți, să fi avut ocazia de a o mai citi. O ultimă ipoteză ce s-ar putea emite ar fi aceea că poetul să fi cunoscut manuscrisul lui Alois Scherzel, greu de crezut, deoarece acest profesor nu fusese unul dintre cei apropiați lui Eminescu, care atunci nu era decît un elev, se-nțelege fără acces la manuscrisele dascălilor săi. De altfel, poate că încă în momentul cînd poetul se mai afla la Cernăuți, Alois Scherzel să nu fi redactat în întregime studiul său asupra lui Schopenhauer destinat tipăririi în Programă.

În privința plecării lui Eminescu din Cernăuți încă din timpul primăverii, toți biografii sînt de acord.

Eminescu în nici un caz nu se mai afla la Cernăuți în lunile de vară. În acest sens ni se par elocvente precizările lui Teodor Stefanelli, care printre primii biografi a arătat că în primăvara anului 1866, poetul „ a părăsit cu totul orașul Cernăuți" [5].

Perpessicius și G. Călinescu plecînd de la mica corespondență a publicației lui Vulcan, situează data plecării lui Eminescu între 15/17 mai, dată la care inițialele poetului apar la „Poșta redacției" revistei *Familia* și 15/27 iunie cînd inițialele nu mai apăreau în nr. 17 al Revistei, semn că Vulcan primise scrisoarea de la Eminescu prin care îl anunțase că părăsește orașul [6].

Dacă data plecării din Cernăuți a poetului, are o deosebită importanță prin raportare la data (posterioară) apariției *Programei* discutate, pe tot atît de importantă este precizarea după care Eminescu nu a mai venit la Cernăuți pînă în 1869 și deci nu a mai avut posibilitatea să citească studiul lui Alois Scherzel.

După cum se știe poetul lipsit de mijloace și decepționat printre altele și de căderea la examenul de limbă greacă dat cu Alimpiu Blajan, pleacă la București, rămînînd în drum, la Alba-Iulia și Sibiu și ajungînd în capitală numai în toamna lui 1866.

În primăvara lui 1867 se află probabil în trupa lui Iorgu Caragiale și în primăvara lui 1868 în trupa lui Pascali. Cu aceasta se afla în turneu la 4/16 mai la Brașov și apoi prin principalele orașe ale Banatului și Ardealului, pentru ca să revină apoi în București la sfîrșitul lui august.

În vara anului 1869, Eminescu pleca în Moldova nu pentru a culege folclor, ci din nou în turneu cu Pascali, astfel îl aflăm pe poet la Iași pe la sfîrșitul lui iunie. În iulie se afla în Cernăuți tot cu turneul lui Pascali, într-un scurt răgaz, în care este puțin probabil ca poetul să fi avut timp ca să se ocupe și cu biblioteca, unde cu siguranță exista *Programa* liceului. Plecat apoi la Botoșani, a fost, după cîte se știe, sechestrat de părinții care îl trimit după cîteva luni la Viena.

*

[5]. *Amintiri despre Eminescu*, Buc., Instit. de arte grafice C. Sfetea, 1914, p. 34.

[6]. G. Călinescu, *Viața lui Mihai Eminescu*, E. P. L. 1966, p. 78, și Perpessicius, *Mihai Eminescu, Poezii*.

Concluzia care se impune în urma tuturor acestor observații este că *Programa* liceului, cu acel studiu care după presupunerea lui D. Popovici ar fi avut menirea să atragă atenția asupra filozofului care-l va influența mai tîrziu pe poet, nu a fost cunoscută de Eminescu. Astfel pornind de la această concluzie, putem spune că poezia de tinerețe a lui Eminescu nu stă sub semnul pesimismului filozofic schopenhauerian, deși spre aceasta poetul tindea prin „predispozițiile" sale sufletești.

Infirmînd influența schopenhauerismului din creația de tinerețe a lui Eminescu de pînă la 1869—70, punctul nostru de vedere nu se raliază opiniei după care poezia eminesciană se configurează pentru început într-o primă „etapă" sau într-un prim „strat" viguros optimist, întrucît pînă la convingerile ce aveau să se verifice în fața conceptelor schopenhaueriene, Eminescu trăia din plin, cu toată generația sa, sentimentul de decepție ce caracteriza epoca postpașoptistă. Astfel, preludiul schopenhauerian stă în însuși decepționismul poetului configurat în poezia de pînă la 1870—71.

Cu această stare de spirit, poetul care descoperea chiar la izvoare pe Schopenhauer în momentul anilor 1869—1874, cînd ca niciodată filozofia gînditorului de la Frankfurt pe Main înregistra cel mai mare răsunet, a găsit în această filozofie expresia lăuntrică a zbuciumului său lăuntric. Această congruență nu a putut duce însă la o identificare (totală) cu schopenhauerismul, mai întîi pentru motivul că importante sectoare din creația poetului se sprijină pe o viziune străină autorului *Lumei ca voință și reprezentare*, și apoi pentru că adesea ceea ce este schopenhauerian se transsubstanțiază în versul poetului nostru într-o formulă ale cărei valențe trebuie căutate în specificul românesc. Aceasta ne invită în ultimă analiză să vorbim de eminescianism, întrucît elementul schopenhauerian ca element de cultură, rămîne, nu fără importanță, un singur aspect din întregul compozit al personalității artistice eminesciene. La această concluzie a constribuit și fundamentarea convingerii că influența lui Schopenhauer asupra lui Eminescu s-a exercitat numai din perioada studiilor în străinătate.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Coli tipo 14,75

Tiparul executat sub comanda
nr. 3307
la Întreprinderea poligrafică
„13 Decembrie 1918".
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97
București,
Republica Socialistă România

1990

0 IUL 2005

97

LIMBĂ ȘI LITERATURĂ

Lei 14

23

1969